المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا

فرع الأدب والبلاغة والنقد



البديع في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي – دراسة بلاغية نقدية-

رسالة قدِّمت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الباحثة :

عنود بنت أحمد بن حليس العنزي

الرقم الجامعي٤٣١٨٠٢٩٩

بإشراف

الدكتور : طارق سعد إسماعيل شلبي

أستاذ البلاغة والنقد بجامعتي عين شمس و أم القرى

العام الجامعي

١٤٣٥-١٤٣٦هـ

الإهداء

إلى والدي الذي احتذيت به، وسرت على خطاه، وافتخرت بأفعاله، إلى من تخجل كلماتي وصفًا له، وتخضع إجلالًا لطيبته، شكري لا يكفي، ودعائي لا ينتهي، أطال الله في عمرك.

إلى من كانت الجنة تحت قدميها – أمي الغالية– التي رفعت يديها لتدعو لي بتيسير كل عسير، وتفريج كل هم، وتذليل كل صعب، يكفي أن لساني يلهج بالدعاء بأن يبقيها الله لنا على طاعته.

إلى من تقصر كل كلمات الشكر، وعبارات الثناء عن الوفاء بحقه – زوجي الحبيب – الذي أخذ بيدي، وساعدني طيلة مشواري الدراسي، جعله الله عونًا لي، ولا حرمني منه.

إلى من قاسماني وعثاء السفر، وعناء الغربة، ومشقة الدراسة، وحلم النجاح، إلى توأمي: (سيف ومحمد) جعلهما الله طالبي علم، ومنارتي هدى.

إلى حبيبتي الصغيرة، وأميرتي الجميلة، من شاطرتني بحثي فصلًا فصلًا وكلمةً كلمة. إلى من كانت شقاوتها سببًا في غضبي حينًا، وفرحًا حينًا آخر. إلى من أدخلت بأحاديثها العفوية وطنًا من الفرح والسعادة؛ ابنتي هديل.

إلى من تحملوا انشغالي عنهم بالبحث، وقلة جلوسي معهم إخوتي: (سلمان، وسلمى، وإيمان، وميمونة، وعبدالمجيد، ووجدان، وأنس، وميسون، وسجى)، أسأل الله ألا يحرمني من وجودكم في حياتي.

الباحثة

الشكر والتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى جامعتي الأم، التي احتضنتني علميًّا، ورفدت من ينابيعها علمًا وفكرًا، جامعة أم القرى، التي حباها الله شرف العلم، وشرف المكان.

وأخصّ بالشكر كل من ساعدني عندما أتعثر، ورحمني من عناء السفر الشّاق، ووالله مازال فؤادي يدعو لهم، ولساني يلهج بشكرهم:

د/ إبراهيم جمهور الغامدي رئيس قسم الدراسات العليا العربية.

د/ دخيل الله الصحفي.

د/ محمد الدغريري.

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور/ طارق شلبي (المشرف على الرسالة) على ما قدّمه من بناء اللبنات الأولى لبحثي.

وأعرج بشكري على جامعة الحدود الشمالية، وأخص بالذكر قسم اللغة العربية، ممثلةً برئيس القسم الدكتور/ صغير غريب العنزي.

سائلة الله – تعالى- للجميع التوفيق والسَّداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الباحثة

عنود أحمد العنزي

ملخص البحث

" البديع في ديوان ابن الحدَّاد الأندلسي: دراسة بلاغية نقدية". دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، بقسم الدِّراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية، بجامعة أم القرى لعام ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.

وقد اقتضت الخطة تقسيم البحث إلى أربعة فصول، يسبقها مقدمة، وتمهيد تناول مبحثين، المبحث الأول: التعريف بالشاعر من خلال اسمه، وموطنه، وحياته الثقافية ومرجعياتها. المبحث والثاني: شاعرية ابن الحدَّاد .

وقد جاء الفصل الأول: موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي، في ثلاثة مباحث: المبحث الأول: مفهوم البديع، المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة، المبحث الثالث: موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصِّية.

ودرستُ في الفصل الثاني: البديع في شعر ابن الحدَّاد بين التصوير والتعبير، وقد قسَّمته الباحثة إلى خمسة مباحث: المبحث الأول: الكناية، المبحث الثاني: التشبيه، المبحث الثالث: الطباق، المبحث الرابع: الجناس، المبحث الخامس: ورد العجز على الصدر.

أمَّا الفصل الثالث، فكان عنوانه: مستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدَّاد، وفيه أربعة مباحث: المبحث الأول: معجم الغزل البديعي، المبحث الثاني: معجم المدح البديعي، المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى، المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز.

وأخيرًا تضمّن الفصل الرابع: البديع والترابط النصَّي في شعر ابن الحدَّاد، وفيه ثلاثة مباحث: المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحدَّاد، المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي، المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي، ويعقب هذه الفصول الأربعة خاتمة سجّلت فيها الباحثة أبرز نتائج البحث، ثم قائمة المصادر والمراجع، وفي النهاية فهرس البحث.

الباحثة : عنود العنزي | المشرف على الرسالة : أ. د .طارق شلبي | عميد الكليّة : د. حامد الربيعي

ABSTRACT

"The Study of Figures of Speech in the Collection of Poems of Ibn-Al-Haddad Al-Andalousi - Critical-Rhetoric Study"

A study submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of MA in Rhetoric and Literary Criticism in the Department of Arabic Post graduate studies College, Umm-Al-Qura University, for the year 1436/2015.

The study plan is divided into an introduction and four chapters. The introduction is divided in to two sections: First: cultural nature of the poet through name, hometown and his cultural environment; second: Ibn-Al-Haddad in the eyes of the critics.

Chapter one "The Place of the Figures of Speech in Rhetoric and Critical Ideology" falls in three sections: the concept of the figures of speech, the aspects of rhetoric during the ages of rhetoric, the point of view of rhetoricians of the study of figures of speech regarding form, rhetorical function , as well as their views in its contextual function.

Chapter two "Figures of Speech in Ibn-Al-Haddad Poetry between Imaging and Expression" is divided into five sections: metonymy, simile, antonymy, paronomasia, and blank verse rhyming.

Chapter three" The Levels of Semantic Use of Figures of speech s in the Poetry of Ibn- Al-Haddad" is divided into four sections: dictionary of amorous poetry, dictionary of panegyric poetry, semantic employment of figure of speech for other purposes, as well as semantic use of figures of speech through using symbols.

The last chapter "The Impact of Figures of Speech in Achieving the Poetic Structure in Ibn-Al-Haddad Poetry" is divided into three sections: the elements of the technical structure in Ibn-Al-Haddad poetry, the internal rhythm, and the rhyme. The study ends in the conclusion, recommendation, bibliography and index.

The researcher: Anood Ahmad AL.Enazi Supervised by: Prof. Tariq Saad Shalabi Dean: Hamid Al-Rubay'ee

المقدمة:

الحمد لله بديع السّماوات والأرض، مُبدع الأكوان، وخالق الإنسان، ومُنزّل القرآن، ومُعلم البيان، وأفضل الصّلاة وأتم السّلام على رسوله محمّد بن عبدالله، خير الأنام، وناشر رسالة الإسلام، أما بعد:

فقد استوقفني جمال شعر (ابن الحدّاد الأندلسي) وما فيه من البديع الذي زخر به ديوانه، وحفلت به قصائده، وامتلأت به أبياته، حتى صار البديع عنده لونًا فاق به شعراء عصره ومنافسيه؛ إذ كسا الأسلوب محسّنات لفظيّة، ومعنويّة، وصورًا بلاغيّة وبيانيّة، جعلته فنّانًا يصنع الشّعر صنعًا، كما يصنع المثّال تمثالًا. ويستحوذ ابن الحداد على إعجاب ابن بسَّام، الذي قال عنه: " شمس ظهيرة، وبحر خير وسيرة، وديوان تعاليم مشهورة. وضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل، وضرب فيها بقدح ابن مقبل. جلالة مقطع وأصالة منزع، ترى العلم ينمّ على أشعاره، ويتبيّن في منازعه وآثاره" [(1)].

أضف إلى ذلك امتياز شعر ابن الحدّاد بالأسلوب الرصين المحكم البِنَاء، والألفاظ المتميّزة المختارة المزينة بروعة الإيقاع، وشدّة التأثير الموسيقي دون أن تكون هناك كلمات مبتذلة، أو سوقية. ولهذه الأسباب هي التي دفعت الباحثة إلى اختيار موضوع دراسة البديع في ديوان ابن الحداد الأندلسي.

وقد ارتأت الباحثة أن يكون" البديع في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي: دراسة بلاغية نقدية" عنوانًا لهذا البحث، وأن تقسّمه إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة، وتمهيد، وتتوّجها خاتمة.

أما التمهيد فسيعرض المبحث الأول: للتعريف بالشاعر، حيث سيتناول اسمه، ونسبه، وموطنه، وحياته الثقافية ومرجعياتها: الدينية، والأدبية، والتاريخية، والعلمية، والاجتماعية، والمبحث الثاني: شاعرية ابن الحدَّاد.

وأما الفصل الأول:" موقع الأساليب البديعيّة في الدرس البلاغي والنقدي"، وستعرض فيه الباحثة مفهوم البديع، وملامح الأساليب البديعيّة في عصور البلاغة، حيث ستبيّن جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري، إضافة إلى موقف

[(1)] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، ق ١، مج٢، ص٢٠١.

البلاغيين من دراسة الفنون البديعيّة، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغيّة، ووظيفتها النصية.

وأما الفصل الثاني فيتصل بمذهب البديع في شعر ابن الحَدّاد الأندلسي بين التصوير والتعبير، وستتناول فيه الباحثة بعض الألوان البديعية والبيانية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، وردِّ العجز على الصدر؛ وكان اختيار الكناية والتشبية وهما من مباحث علم البيان ؛ لكثرة ورودهما في ديوان الشاعر حيث وجدت الباحثة أن أغلب الأبيات البديعية لاتخلو من كناية أوتشبية ، فكان هذا السبب لمجيء الكناية والتشبية في هذا الفصل . أما اقتصاري على هذه الألوان البديعية اللفظية والمعنوية من طباق، وجناس، وردَّ العجز على الصدر لكثرة تكرارها وشيوعها في الديوان؛ ساعية إلى بيان جمال تلك الصور البيانية البلاغية، ودلالتها على نفسية ابن الحَدّاد، ومكنوناتها الشعورية؛ علها تساعدني على البحث عن إجابات لأسئلة تطرق سمعي، كسؤالي عن تلك الألوان البديعية والزخرفية الفنية، أكانت لغرض التصوير الفني، والجمال الشعري، والصنعة اللفظية والحسية، أم أن وراءها بعدًا نفسيًّا، ودلالات شعوريَّة تكمن في أغوار نفسه؟ وهل كان ابن الحَدّاد يهتم بالبديع لنقص في فنِّه، أم لرغبة في إثبات مقدرته، أم كانت تأتي عفو الخاطر وتتزين أبياته بهذه الصورة، فأراد الظهور والبراعة؛ لينال حظوة عند المعتصم بن صمادح، ويسحب البِّساط من تحت منافسيه وحُسَّاده عند الخليفة؟ ومن ناحية أخرى، هل كان سعيه وراء عشقه لـ(نويرة) هربًا من الواقع والحياة؟ وهل كان يعيش صراعًا نفسيًّا بين حبِّه لتلك الفتاه النصرانية وصدودها الدائم عنه؟

وأما الفصل الثالث فيتعلق بمستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدّاد، حيث ستعرض الباحثة تلك المستويات من خلال معجم الغزل البديعي للشاعر، ومعجم المدح البديعي للشاعر، والتوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى، وأيضاً من خلال الرمز.

وأما الفصل الرابع فسيسعى إلى بيان البديع والترابط النصَّي في شعر ابن الحدّاد من خلال مكونات البناء الفني للقصيدة. وتكمن هذه العناصر المهمة في وحدة القصيدة الشعرية؛ لتخرج لنا عملًا فنيًّا ذا طابع تأثيري في القارئ، ومن هذه العناصر: المقدمة، والغرض، وحسن التخلص، والخاتمة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي، ومن خلال هذا الفصل ستتبع الباحثة

عناصر البناء الفني للقصيدة الشعرية عند ابن الحدّاد؛ وكيف أثّر البديع فيها؟ هل أضفى عليها الحسن، أو ألبسها رداء التكلف؟

التمهيد:

يعدُّ ابن الحدّاد من أعلام الأدب المشهورين في الأندلس، وقد عُرف عنه أنه شاعر في بلاط (بني صمادح) أيام عصر ملوك الطوائف، وكان الخلفاء آنذاك يُقرّبونه منهم؛ لما تمتّع به من شهرة، وما اتّسم به شعره من الحلاوة والعذوبة، فضلًا عن ثقافته الواسعة، فقد توسَّع في شعره في استخدام المفردات اللغوية، وخروجه على قواعد الصرف، كما تميّز بالإطالة في قصائد المديح، والإكثار من التغزل بمحبوبته النصرانية، التي خصّص لها معظم شعره. والصفحات التالية من البحث تفصّل ما أُجْمِل سابقًا.

المبحث الأول: التكوين الثقافي للشاعر

١– اسمه وموطنه:

هو أبو عبدالله محمد بن أحمد عثمان بن الحدّاد القيسي، الوادي آشي، الأندلسي، ولَقبُه مازن، ولم تذكر المصادر سنة ولادته، كما لم تذكر مكان ولادته، غير أن هذه المصادر أجمعت على أنّ أصله من مدينة وادي آش، وأنه سكن المرية [١].

وترجع الباحثة منال منيزل عدم توفر معلومات كافية عن نشأته إلى كونه من عامة الناس؛ إذ إنّ والده كان يعمل حدَّادًا في وادي آش؛ وعلى هذا فقد أغفل مؤرخو الأدب الحديث عن عائلة ابن الحدّاد، باستثناء ابن عبد الملك المراكشي، الذي أشار إشارة عابرة إلى أن والدته من أسرة عربية مرموقة بقرطبة، تُنسب إلى بني تميم، وأمه أخت القاضي أبي عمر ابن الحذّاء[٢].

وهكذا ينحدر ابن الحدّاد من أصل عربي مشرقي لجهة الأب والأم معًا، ولكنه لم يكن من أسرة ثرية يسّرت له المناخ العلمي المشجع، وسمحت له بأن يتأدب على شيوخ عصره، أو يقوم برحلة للعلماء، فاستقى بذلك ثقافته عن طريق مطالعته للكتب. وقد أشار إلى ذلك في إحدى رسائله:" إني لم أرِم ذراي، ولا برحت مثواي، ولا أُعملت لي رحلة للعلماء، ولا هجرة للفهماء"؛ وبذلك يكون قد اعتمد في تحصيل معارفه على ذاته[٣].

٢– حياته الثقافية ومرجعياتها:

كان ابن الحدّاد نموذجًا فذًّا في الثقافة، واسع العلم، عميق الإدراك، عرف كيف يفيد بذهنه المتوقد، الكثير من موروث العرب والإسلام، فكانت له مشاركة في علوم العروض، والفلسفة،

---

(١) شعر أبي عبدالله بن الحداد الأندلسي، جمع، وتحقيق، وتقديم: منال منيزل، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص٩٦.

(٢) ديوان ابن الحداد الأندلسي المتوفي٤٨٠هـ ، جمعه، وحققه، وشرحه، وقدم له: الدكتور/ يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص١٠.

(٣) الديوان نفسه.

والرياضيات، والفلك، والنحو، والفقه، والتاريخ[١]؛ ولذا فإنه لم يكن شاعرًا، وناثرًا، وعروضيًّا، وحسب، بل كان موسيقيًّا، وفيلسوفًا، ومنجِّمًا عالماً متبحراً بعلم التنجيم .

وقد استخدم في شعره مصطلحات عروضية، كقوله في مدح المعتصم[٢]:

ومَعْرِفَــــةُ الأَيَّــــامِ تُجْــــدِي تَجَارُبًّـــــا   ومَــنْ فَهِــمَ الأَشْــطَارَ فَــكَّ الــدَّوَائِرَا

وَلَــوْلَا طِــلَابُ الــدَّهْرِ غَايَــةُ عِلْمِهـــا   لَمَــا بَسَــطُوا مِنْهَــا بَسِــيطًا ووافِــرَا

كذلك استعمل في شعره اصطلاحات الفلسفة، كقوله في وصف قصر المعتصم[٣]:

وكـــأَن هِـــرْمِس بَـــثَّ حِكْمَتَـــهُ بِـــهِ   وأَدَارَ فِيـــهِ الفِكْـــرَ أَفْلَاطُـــونُ

كذلك أشار إلى العلوم الرياضية في شعره، كقوله في نويرة[٤]:

أَمَّـــا الـــذي بـــي فـــإِنِّي لا أُسَـــمِّيْه   لكـــنْ سَـــأُلْقِي رُمُـــوزًا جَمَّـــةً فيـــه

إذا أردتَ مِـــنَ الأَعْـــدَادِ نِسْـــبَتَهُ   فَجَـــذِّرْ أَوَّلَـــهُ عَشِّـــرْ لِثَانِيْـــهِ

وإنْ أضـــفْتَ إلـــى ذي الجَـــذْرِ رَابِعَـــهُ   رَأَيـــتَ ثَالِثَـــهُ زَهْـــرًا مَعَانِيـــهِ

ونِصْـــفهُ أُوْلِعَـــتْ أُخْـــتُ الرَّشِـــيدِيَّةِ   فقـــد تَبَـــيَّنَ ماضِـــيْهِ وباقِيْـــهِ

أما ما يدل على تبحُّره في علمي النحو والفقه، ففي قوله من قصيدة في وصف عدل المعتصم[٥]:

لا تـــألفُ الأحْكـــامُ حَيْفًـــا عِنْـــدَهُ   فكأنَّهـــا الأَفْعَـــالُ والتَّنْـــوِينُ

فالشاعر يستخدم عن قصد بعض الاصطلاحات الفقهية والنحوية؛ ليُظهر معارفه في علمي الفقه والنحو معًا.

---

(١) ديوان ابن الحداد الأندلسي، تحقيق: يوسف علي الطويل، ص٢٢.

(٢) البيتان السادس والسابع من القصيدة الرائية الواردة في الديوان رقم (٢٧).

(٣) البيت الثالث والثلاثون من القصيدة النونية الواردة في الديوان، رقم (٥٨).

(٤) هي أربعة أبيات وردت في الديوان رقم (٧١).

(٥) البيت السابع والخمسون من القصيدة النونية الواردة في الديوان رقم (٥٨).

وليبرهن الشاعر على معرفته بتاريخ الشعوب؛ فإنه ضمّن شعره أسماء الشعوب، كقوله في وصف قصر المعتصم[1]:

لـــو أَبْصَـــرَتْه الفُـــرْسُ قَـــدَّسَ نُـــوْرَهُ ... كِسْـــرَي وَأَخْبَـــتْ نارَهـــا شِـــيْرينُ

أو لـــو بَـــدَا للـــروم مَعْجَـــزُ صُـــنْعِه ... أَبْـــدَى السُّـــجُوْدَ إليـــه قُسْـــطَنْطِين

ومن خلال ذلك، نجد أن ابن الحدّاد كانت ثقافته غامرة وزاهية بألوان العلوم والمعارف، فلم يدع علمًا إلا ضمنّه في معاني شعره وأورده؛ ولهذا حاز على إعجاب صاحب الذخيرة ابن بسّام[2].

ومع هذه الثقافة الشاسعة نجد أن ابن الحدّاد قد اعتمد على إرث ثقافي في جوانب كثيرة من شعره. وهذه المرجعيات إذا حضرت في النص الشعري؛ فإنها تُقوّي النص، وتجعل الخطاب مفهومًا والاتصال بالمتلقي مضمونًا.

ومن جانب آخر، فإن هذه المرجعيات تدلل على عمق اطلاع الشاعر وسعة أفقه، وتَضْمَن للنص الشعري الرصانة والقوة، وتبتعد به عن الركاكة والضعف، ومن هذه المرجعيات:

١- المرجع الديني:

للدين تأثير في أخلاق الفرد وسلوكه، وله الأثر الواضح في الحياة الاجتماعية لأفراد المجتمع، وله الهيمنة في توجيه الأفعال ومجريات الأمور والحوادث، لاسيما في المجتمع الإسلامي. ويُعَدّ المرجع الديني من طرق الاستدلال بوصفه يدل على رسوخ إيمان الشاعر، ومدى تأثره بالدين الإسلامي.

وقد جاء توظيف ابن الحدّاد للنص الديني (القرآني) في ثنايا نصّه الشعري من خلال إيراد النص أو بعض متعلقاته، ومن أمثلة التوظيف القرآني لنصّه الشعري قوله[3]:

وكَـــمْ قـــد رَأَتْ رَأْيَ الخَـــوَارِجِ فِرْقَـــةٌ ... فَكُنْـــتَ عليـــا فـــي حُـــرُوب شُـــراتِها

(١) البيتان (٤٤-٤٥)من القصيدة النونية سابقة الذكر.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، ق١، مج٢، ص٢٠١.

(٣) الديوان، ص ١٦٦ البيت العشرون من القصيدة التائية الواردة في الديوان رقم (٧).

فالحوادث التي جرت على ممدوحه، ومن ثم انفراجها مقترنة بالنصر؛ دفعت الشاعر إلى استحضار حالة مماثلة لها، فوجد في محاربة الخليفة علي بن أبي طالب رضي الله عنه للخوارج وانتصاره عليهم صورة مشابهة للممدوح. وقد أشار الشاعر إلى قوله تعالى: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ**﴾[1] أي: أن الإنسان يبيع نفسه ويبذلها في سبيل الله، والثمن هو الجنة. والشاعر هنا يستدعي من أحداث التاريخ الإسلامي ما أراد توظيفه مشوبًا بالمسحة الدينية دون التناص مع الآيات القرآنية.

ويتم أحيانًا استدعاء النص القرآني بواسطة ألفاظ تعمل على فسح المجال للنص القرآني؛ ليبرز في السياق الشعري ويهيمن عليه، كما في قوله[2]:

ولَــيْسَ يَحِيْــقُ المَكْــرُ إلَّا بِأَهْلِـــهِ وكــم مُوْقِــدٍ يَغْشَــاهُ مِــن وَقْــدِه لفــحُ

حيث يوظّف ابن الحدّاد في صدر هذا البيت قوله تعالى: ﴿**وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ**﴾[3]. فالنصّ القرآني يؤكد على أن المكر السيئ لا يحيق ولا يحيط إلا بأهله. ويتبيّن أن الشاعر قصد إلى توظيف النص القرآني في السياق الشعري، محاولًا الإشارة إلى حالة مشابهة بين واقعه وحالة مماثلة وردت في القرآن الكريم.

كما نلحظ أن التوظيف القرآني قد هيمن على غرض المديح خاصة؛ ليضفي على ممدوحه سمات الشجاعة، والإقدام، والجود، والسخاء، ولها أصولها الجاهلية التي استمرت مع مجيء الإسلام.

٢- المرجع الأدبي:

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى إقحام نصوص أدبية سابقة، سواء أكانت شعرية، أم نثرية في نصه الشعري؛ ظنًّا منه أن هذه النصوص تحقّق لنصه الشعري القوة والنجاح.

---

(١) سورة البقرة، آية(٢٠٨).

(٢) الديوان، البيت السابع من القصيدة الحائية الواردة في الديوان رقم (١٠).

(٣) سورة فاطر، آية (٤٤).

ومن الضروري عند إيراد هذه النصوص أن تكون ملائمة لواقع الحال الذي يودّ الشاعر الخوض فيه، فإذا كان استخدامه موفقًا؛ فإنه سيعطي النص الشعري جمالًا وقوة، ومن جانب آخر، فإن النص الشعري الذي يورده الشاعر في نصه من شأنه أن يحفّز ذاكرة المتلقي على الموازنة بين النصين الأدبيين القديم والجديد، وهل استطاع الشاعر أن يوفّق في إقحام هذه النصوص بالصورة المقبولة.

ومن توظيفاته لنصوص شعراء سابقين قوله(١):

وإذا دَعَــــا دَاعٍ بِطُـــوْلِ بَقَائِـــــهِ خَرقَــتْ لــه سَــمْعَ السَّــمَا آمِــيْنُ

فالبيت الشعري يتضمّن الدعاء، فإذا رفع أحد الأشخاص يده بالدعاء للممدوح؛ فإن الله ﷻ يستجيب له، وابن الحدّاد يتوكأ على قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

يــا ربِّ لا تَسْــلُبْنِي حُبَّهَــا أَبَــدًا ويَــــرْحَمُ اللهُ عَبْــــدًا قَــــالَ آمِــــيْن

فإنه يدعو الله أن يُبقي عليه حبيبته، ولا يسلبه حبها، وقد اشترك البيتان في لفظة (آمين) التي تُقال بعد الدعاء.

وإذا انتقلنا إلى الجانب النثري، فالنصوص النثرية لها نصيب في بناء القصيدة عند ابن الحدّاد ومنها الأمثال، كقوله(٢):

صَــدَعَ الزَّمــانُ جميــعَ شَــمْلِيَ جــائرًا إن الزَّمـــــانَ مُمَلَّــــــكٌ لا يُسْــــــجِحُ

والمثل يقول:(ملكت فاسجح)(٣)، وهو مثل يُضرب في العفو عند المقدرة، فالشعر هنا يشكو الشاعر من الزمان مظلمة، ويجعله كالملك الجائر الذي لا يصفح عن المخطئ.

---

(١) الديوان، البيت ٥٥، ص ٢٧٧، من القصيدة النونية الواردة في ديوان رقم (٥٨).

(٢) الديوان، ص١٨١، البيت السادس من القصيدة الحائية رقم (١١).

(٣) مجمع الأمثال (ج ٢ ص ٢٨٣)

٣- المرجع التاريخي:

التاريخ فيه جانب الاعتبار وتجارب السابقين، وعندما يشتمل النص الشعري على شيء منه؛ فإنه يعدّ تواصلًا مع الماضين وذكر مآثرهم. وإذا لجأ الشاعر إلى التوظيف التاريخي في شعره؛ فإنه يريد الإفادة من تجارب الماضين، والنظر إليها بعين الاعتبار والفائدة.

وقد وردت في شعر ابن الحدّاد أسماء لشخصيات عربية في الكرم، والجود، والسخاء، حيث يفضّل ممدوحه في الكرم والعطاء على (كعب بن أُمامة، وهرم بن سنان)، وكلاهما ضُرِب به المثل في الجود، فقيل: (أجود من كعب بن أُمامة)، (وأجود من هرم)، يقول ابن الحداد(١):

فخَلِّ ما قيل عن كَعْبٍ وعن هَرِمٍ فَلِلْأَقَاوِيلِ مُنْهَارٌ ومُنْهَرَأ

وعن توظيفه أيضًا قوله في مدح المعتصم(٢):

وبَدَتْ إلينا منه صُوْرَةُ سِيْرةٍ تُنْبِيْكَ عَمَّا سَنَّهُ العُمَرَانِ

ويقصد بالعمرين: أبا بكر الصديق، وعمر بن الخطاب - رضي الله عنهما- فقد وجد الشاعر أوجهًا من المشابهة بين سيرة ممدوحه المعتصم وسيرة العُمَرين، وربما قصد سيرة عمر بن الخطاب، وسيرة عمر بن عبد العزيز، الذي أطلق عليه المؤرخون خامس الراشدين.

٤- المرجع العلمي:

عندما يخرج الشاعر من دائرة الخطاب الفني إلى دائرة الخطاب العلمي؛ فإنه يمزج تجربته الإنسانية، والعاطفية، والتعبير عن مشاعره، بإيراد خطاب علمي ناتج عن ثقافة واسعة؛ حيث ألمّ ابن الحدّاد بمجموعة من العلوم أفادته في إضفائها على النص الشعري، ومن توظيفاته في النحو قوله(٣):

فأنتِ ضميرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُهُ فَلِم صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَا؟
وليس علي حُكم الزَّمَانِ تَحَكُّمٌ على حَسَبِ الأفعال يُجرِي مَصَادِرَا

---

(١) الديوان، ص١١٧، البيت ٢٣، من القصيدة رقم (١).

(٢) الديوان، ص ٢٩٢، البيت ٣٤، من القصيدة النونية رقم (٦٠).

(٣) الديوان، ص٢١٥، البيتان الثالث والرابع من القصيدة الرائية رقم (٢٧).

حيث يشير في البيت الأول إلى جفاء محبوبته (نويرة) وصعوبة اللقاء بينهما، فهو لا يعرف أحوالها وأخبارها، فهي غامضة مبهمة كالضمير مبهم لا يُعرف ماهيته، ويتساءل: لماذا لم يجعل النحاة الضمير مع النكرات؟!

وفي البيت الثاني بيَّن حكم الزمان على البشر، وأنه ليس لأحد من الناس السيطرة على حكمه، وأن حكمه على الناس يأتي من خلال أفعالهم التي تصدر عنهم.

وقد استعمل الشاعر من ألفاظ علم النحو: (الضمير، والمعرفات، والأفعال، والمصادر).

كما يشير إلى مصطلحات علم الفلك، فيقول[1]:

نَــوَى أَجْــرَتِ الأَفْــلَاكَ وَهْــيَ النَّــوَاعِجُ وأَطْلَعَــتِ الأَبْــرَاجَ وَهْــيَ الهَــوَادِجُ

حيث يشير إلى سرعة ناقة محبوبته، وارتفاع هودجها، وقد جارت الأبراج والأفلاك في سرعة سير الناقة، ولفظتا (الأفلاك، والأبراج) يعدّان من مصطلحات علم الفلك.

٥- المرجع الاجتماعي:

إن الشاعر – إنسان- يرتبط بأواصر وروابط قوية بينه وبين أفراد مجتمعه، وبني بيئته بصفة عامة، ويتأثر بالكثير من العادات، والتقاليد، والأعراف، ويسير وفق ما هو متعارف عليه في مجتمعه أخلاقًا وسلوكًا.

وقد خاض ابن الحدّاد في شعره فيما يتعلق بالمجتمع النصراني؛ حيث إنه أحبّ في صباه فتاة نصرانية تُدعى (نويرة)، واشتهر بحبها؛ فذهبت بلبّ عقله؛ مما دعاه إلى أن يذكر الكثير من المفردات المسيحية في شعره، كالإنجيل، والتثليث، والزنار[2]، والقسس، والكنائس، في مثل قوله[3]:

وفــي شِــرْعَةِ الَّتثْلِيــث فَــرْدُ مَحَاسِــن تنــزَّلَ شَــرْعُ الحُــبِّ مِــنْ طَرْفِــهِ وَحْيَــا

وأُذْهِــل نَفْسِــي فــي هَــوَى عِيْسَــوِيَّةٍ ضَــلَّتِ الــنَّفْسُ الحَنِيْفِيَّــةُ الهَــدْي

---

(١) الديوان، ص ١٧٣، البيت الأول من القصيدة الجيمية رقم (٩) .

(٢) الزنار: هو ما يلبسه النصراني، يشدّه على وسطه.

(٣) الديوان، ص٣٠٦ الأبيات الأربعة من قافية الياء، رقم (٦٨). الديوان، ص ٢٥٩، البيت الأول من القصيدة النونية، رقم (٥٤).

فمَــــنْ لِجُفُـــوْنِي بِالْتِمَـــاحِ نُـــوَيْرَةٍ   فَتَــاةٌ هــي المـرْدَى لِنَفْسِـي والمَحْيَـا
سَـبَتْنِي علـى عَهْـدٍ مـن السِّـلْمِ بَيْنَنَـا   ولـو أنَّهـا حَـرْبٌ لكانَـتْ هـي السَّـبْيَا

يشير ابن الحدّاد، إلى الديانة النصرانية والإسلام، وهو يتحدث عن محبوبته، ويذكر ما يعانيه ويكابده من ألم البعد والفراق، نتيجة لاعتناق محبوبته ديانة غير ديانته.

وقد يرد في نص الشاعر ذكر ظاهرة سلوكية اجتماعية، فيتحدث مثلًا عن الروابط الطيبة بين الإخوان والأصدقاء، وأن الإنسان لا يسلم من الخطأ، يقول[١]:

واصِـــلْ أَخَـــاكَ وإِنْ أَتَـــاكَ بِمُنْكَـــرٍ   فَخُلُـــوُص شَـــيءٍ قَلَّمَـــا يُـــتَمَكَّنُ

ومن خلال ما تقدم يمكن القول بأن هذه المرجعيات الثقافية شكّلت دورًا مهمًّا في النص الشعري عند ابن الحدّاد؛ حيث استطاع أن يوظّفها التوظيف الحسن في إثراء النص، من خلال تعدد مصادره من الموروث، والجديد من بيئته وعصره.

٣- ابن الحدّاد في بلاط بني صمادح:

استوطن ابن الحدّاد المرية[٢] وعاش طفولته وأكثر عمره فيها، ولازم بلاط بني صمادح، فاشتهر بمدح رؤسائهم، حيث كان شاعر بلاط بني صمادح أيام ملوك الطوائف، وكان هؤلاء الملوك يتجاذبونه، ويسعون إلى اصطفائه؛ بسبب ما تمتّع به من شهرة فائقة، وبما اتَّسم به شعره من الطبع، والعذوبة، والرقة؛ مما جعله في مصاف نظرائه من شعراء الأندلس، مثل: ابن زيدون، وابن خفاجة، والمعتمد بن عباد، وغيرهم[٣].

وعلى طبيعة البشر، فالإنسان صاحب الهمة والمكانة العالية، لابد أن يعاني من تداعيات الغيرة والحسد، وهذا هو حال شاعرنا ابن الحدّاد، عندما أخلص للمعتصم بن صمادح، وأصرَّ على مدحه؛ ومن ثمَّ فقد تطاولت إليه أيدي الحساد والمنافسين؛ لإثارة الفتنة والإيقاع به عند

---

(١) الديوان، ص ٢٥٩، البيت الأول من القصيدة النونية، رقم (٥٤).

(٢) مدينة كبيرة من مدن الأندلس، ومن أعمال كورة البيرة، تقع بين مدينتي مالقة، ومرسية على حافة البحر الأبيض المتوسط، مقابلة وادي اش.

(٣) شعر أبي عبدالله بن الحداد الأندلسي، منال منيزل، ص٥.

مليكه؛ مما أدى إلى جفوة بين ابن الحدّاد والمعتصم سنة ٤٦١هـ ، اضطر إثرها ابن الحدّاد إلى الفرار إلى سرقسطة، والخدمة في بلاط ملكها المقتدر بن هود، وابنه المؤتمن.

وعن سبب هذه الجفوة يذكر الدكتور/ يوسف الطويل أن خروج ابن الحداد من المرية كان بسبب مطالبة نالته؛ حيث كان له أخ قتل رجلًا، ونالت ابن الحدّاد مطالبة أخفى نفسه من أجلها حينًا؛ حتى قُبِض على أخيه وأُعتقل، فانتقل ابن الحدّاد إلى سرقسطة، فاغتنم وفادته المقتدر بن هود، وابنه المؤتمن(١). وأشار ابن بسام إلى ذلك بقوله:" في بني صمادح معظم شعره، ومع ذلك طُلب عندهم هناك، ولحق بثغر بني هود" (٢).

أما منال منيزل، فتذكر في كتابها (شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي) أن سبب هذه الجفوة في بيتين قالهما ابن الحدّاد، وعرَّض فيهما بالمعتصم، وهما(٣):

واصِلْ أَخَاكَ وإِنْ أَتَاكَ بِمُنْكَرٍ ... فَخُلُوْصُ شَيءٍ قَلَّمَا يُتَمَكَّنُ
ولِكُلِّ شَيءٍ آفةٌ مَوْجُوْدَةٌ ... إنَّ السِّرَاجَ على سَنَاهُ يُدخِّنُ

ومن أسباب تلك الجفوة أنه هجا المعتصم، بقوله(٤):

يا طالِبَ المَعْرُوْفِ دُوْنَكَ فَاتْرُكَنْ ... دَارَ المَرِيَّةِ وَارْفُضْ ابْنَ صُمَادِحِ
رَجُلٌ إذا أَعْطَاكَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ ... أَلْقَاكَ في قَيْدِ الأَسِيْرِ الطَّائحِ
لَوْ قد مَضَى لك عُمْرُ نُوْحٍ عِنْدَهُ ... لا فَرْقَ بَيْنَكَ والبَعِيْدِ النَّازِحِ

فلما سمع المعتصم هذه الأبيات اغتاظ منه، وغضب عليه وأبعده، ففرّ عنه. ويُفهم من هذه الأبيات الأسباب التي دعت ابن الحدّاد إلى التعريض بالمعتصم بن صمادح، فالمعتصم قليل العطاء كثير المنِّ(٥).

---

(١) الديوان، ص ١٤، ١٥، بتصرف.

(٢) الذخيرة، ق ١، م ١، ص ٦٩٢.

(٣) الديوان، ص ٢٥٩، البيتان الأول والثاني من القافية النونية، رقم (٥٤).

(٤) الديوان، ص ١٨٤، الأبيات الثلاثة من القافية الحائية، رقم (١٢).

(٥) شعر أبي عبدالله بن الحداد الأندلسي، ص ١٣، ١٤.

ولم يشفع لابن الحدّاد طول المدة التي قضاها في خدمة المعتصم بن صمادح. وهكذا لم تستمر حياة شاعرنا في كنف بني صمادح هانئة مطمئنة؛ لأن حسَّاده استطاعوا أن يوقعوا به عند المعتصم، فاغتاظ الأخير منه ليقرر إبعاده عن المرية.

ولكن رحلة ابن الحدّاد في سرقسطة لم تستغرق فترة طويلة، حيث إنه عاد إلى المرية وأكرمه المعتصم، وعاد إلى مدحه إلى أن توفي في عام ٤٨٠هـ.

المبحث الثاني: شاعرية ابن الحدّاد

إن فقد ديوان شعر ابن الحدّاد، وضياع الكثير من الكتب، والتراجم، والمصادر التي تناولت حياته وسيرته – يعدّ من أهم أسباب تضاؤل شهرة ابن الحدّاد؛ إذ لم يتحدث عن أخباره وأشعاره سوى القليل.

وقد شهد له عدد من مؤرخي الأدب شهادات تدلّ على أنه كان يحتلّ مركزًا مرموقًا بين شعراء عصره خاصة، وشعراء الأندلس عامة[١]. فقد حاز على إعجاب ابن بسّام[٢]، وقال عنه ابن خاقان، صاحب مطمح الأنفس: " شاعر مادح، وعلى أيك الندى صادح، لم يُنطقه إلا معن أو صمادح، فلم يرم مثواهما، ولم ينتجع سواهما، مع تميزه بالعلم، وتحيّزه إلى فئة الوقار والحلم، وكان له لسن، ورُواء حسن، يشهدان له بالنباهة، ويقلدان كاهله ما شاء من الوجاهة، وقد أثبتت له بعض ما قذفه من دره، وفاه به من محاسن غرره"[٣]. ويقول عنه ابن الصيرفي: "ومحمد بن عثمان من المكثرين المبدعين، والمتصرفين المتوسعين"[٤]. وقال عنه ابن الأبار في كتاب التكملة: " إنه من فحول الشعراء وأفراد البلغاء"[٥].

ومما قال فيه لسان الدين الخطيب: " شاعر مُفلِقٌ، وأديب شهير، مشارٌ إليه في التعاليم، منقطع القرين منها في الموسيقى، مطلع بفكّ المعمى، سكن المرية، واشتهر بمدح رؤسائها من بني صمادح"[٦].

---

(١) شعر أبي عبدالله بن الحداد، منال منيزل، ص١٧.

(٢) الذخيرة، م٢، ق١، ص٦٩١-٦٩٢.

(٣) مطمح الأنفس، ص ٣٣٦-٣٣٧.

(٤) الأفضليات، م١، ص٧٥.

(٥) التكملة م١، ص ٣٩٨.

(٦) الإحاطة، م٢، ص ٣٣٣.

أما ابن عبد الملك، فقال فيه: " وكان شاعرًا مجيدًا مُفلِقاً ، مفخرة من مفاخر عصره، متصرفًا في فنون من العلم، متقدمًا في التعاليم والفلسفة، مبرزًا في فكّ المعمى، لا يكاد يدرك فيه شأوه"(١).

وقال عنه المقَّري: " الشاعر المشهور أبو عبد الله محمد بن الحدّاد"(٢).

وبهذا يتبيّن أن ابن الحدّاد امتاز بجودة قصائده الطوال في المدح، وعذوبتها في الغزل، الذي جعله في محبوبته نويرة. وأن جودة أشعاره جعلت الكثير من الأدباء وعلماء الأندلس والمشرق يروونها ويتناقلونها؛ إلا أن ضياع معظم ديوانه، وفَقْد المصادر التي تحدّثت عنه، إضافة إلى كونه من أسرة متواضعة؛ فإن هذا جعل شهرته تتضاءل، ولولا هذه الأسباب لأطبقت شهرته الآفاق، وتناقلتها الأجيال.

---

(١) الذيل والتكملة، (السفر السادس، ص١٠).

(٢) نفح الطيب، ج٤، ص٤٨ .

الفصل الأول:

موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي

المبحث الأول: مفهوم البديع.

المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة.

المبحث الثالث: موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم

في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية.

المبحث الأول:
مفهوم علم البديع

(١) تعريف علم البديع.

(٢) تعريفه في اصطلاح علماء البلاغة.

(٣) دور علماء البلاغة في البديع.

(٤) أقسام علم البديع.

١- تعريف علم البديع:

قال تعالى: ﴿ **قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنْ الرُّسُلِ** ﴾[١].

وقال تعالى: ﴿ **بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ** ﴾[٢].

ومعنى البديع الذي لا مثيل له، وهذا صحيح في حق الله ﷻ مُبدع الأشياء على غير مثال.

معني البديع في اللغة:

جاء في لسان العرب: " بدّع الشيء يَبدعُه بدعًا وابتدعه: أنشأه وبدأَه، وبدّع الرَّكِيّة: اسْتَنْبَطها وأحدَثها، وركيٌّ بديع: حديثة الحَفر، والبَديعُ والبدع: الشيء الذي يكون أوَّلًا".

والبِدْعةُ كلُّ مُحْدَثة، وفي حديث عمر بن الخطابرضي الله عنه في قيام شهر رمضان عن صلاة التراويح قوله: "نِعْمتِ البِدْعَة هذه"[٣].

وفي المصباح المنير: " أَبْدَعَ الله – تعالى- الخلق (إبداعًا): خلقهم لأعلى مثال، و(أَبدَعتُ) الشيء، وابتدعتُهُ: استخرجته وأحدثته، ومنه قيل للحالة المخالفة: (بدعةٌ)، وهي اسم من (الابتداع)، كالرفعة من الارتفاع، ثم غلب استعمالها فيما هو نقص في الدين أو زيادة، لكن قد يكون بعضها غير مكروه، فيُسمّى بدعة مباحة، وفلان (بدع) في هذا الأمر، أي: هو أول من فعله، فيكون اسم فاعل بمعنى (مُبتَدعٌ)، و(البديع) فعيل، وعلى هذا فكأن معناه هو منفرد بذلك من غير نظائره، وفيه معنى التعجب[٤].

ومن الشعر قول رؤبة بن العجاج[٥]:

---

(١) سورة الأحقاف، الآية (٩).

(٢) سورة البقرة، الآية (١١٧).

(٣) لسان العرب، لابن منظور، ج٨، ص٦، مادة (بدع)، طبعة دار صادر، بيروت، ١٤١٠هـ.

(٤) المصباح المنير: ج١/ ٣٨.

(٥) ديوان رؤبة، بيروت، تصحيح/ وليم بن الورد البروسي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص ٨٧.

إِنْ كُنْـــتَ لِلـــهِ التقَـــيَّ الأَطْوَعَـــا فَلَـــيْسَ وَجْـــهُ الحَـــقِّ أَنْ تَبْـــدَّعَا

٢- تعريفه في اصطلاح علماء البلاغة:

إذا كان البديع في اللغة يعني الحديث والجديد؛ فإن المعنى الاصطلاحي للبديع ينسجم تمام الانسجام مع هذا المعنى اللغوي؛ حيث يُطلق البديع على فنٍّ من فنون القول. يقول الخطيب القزويني: "البديع هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"(١).

ويُعرّفه ابن خلدون: " هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق: إمَّا بسجع يفصلها، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترجيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود، أو إيهام معنى أخص منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد، أو أمثال ذلك"(٢).

ويُعدُّ البديع العلم الثالث من علوم البلاغة بعد علمي البيان، والمعاني.

٣- دور علماء البلاغة في البديع:

كان لعلماء البلاغة دور مهم في ترسيخ اتجاه الشعراء والكُتَّاب إلى البديع؛ فقد أخذوا بالاهتمام بالبديع وفنونه منذ أواخر القرن الثالث للهجرة، ويعدّ عبد الله بن المعتز أول من جمع فنونه في كتابه "البديع"، وقد أثبت في كتابه "البديع" أن المحدثين لم يخترعوا البديع، يقول: (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن الكريم، واللغة، والأحاديث النبوية، وكلام الصحابة، والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليُعْلَمَ أن بشارًا، ومسلمًا، وأبا نواس، ومن تقيَّلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثُر في أشعارهم، وشُغِفُوا به، أمثال: حبيب بن أوس الطائيّ، حتى غلب عليه؛ فأحسن في بعض، وأساءَ في

---

(١) الإيضاح: الخطيب القزويني، ص ٢٥٥، دار الكتب العملية، بيروت – لبنان.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ١٠٦٦، القاهرة ١٩٦٠م.

بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من ألوان البديع[١]. ويقول: " ما جمع فنون البديع ولا سبقني أحد، وألّفته سنة أربع وسبعين ومائتين".

ومعنى قول ابن المعتز: "إن البديع لم يكن مستحدثًا، وإنّما الفضل فيه يرجع للقدماء"[٢]، أن البديع جزء من الموروث العربي الكبير، وهو بذلك ذو أصول ثابتة راسخة، وليس العيب فيه، وإنما العيب بالإسراف في استخدامه، فالإسراف مذموم في كل الأمور.

والخلاصة: أن ابن المعتز بوضعه لكتاب "البديع"، فإنه يكون قد قام بالمحاولة الأولى في سبيل استقلال هذا العلم البلاغي، وتحديد مباحثه التي كانت من قبل مختلطة بمباحث علمي المعاني والبيان، كما لفت أنظار الناس إلى أن البديع كان موجودًا في أشعار الجاهليين وصدر الإسلام، ولكنه كان يأتي بلا تكلّف، عفو الخاطر، ثم جاءَ الشعراء المحدثون، أمثال: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، وأبي تمام فأكثروا منه في أشعارهم. وقد وضع ابن المعتز في كتابه المصطلحات لأنواع البديع، إضافة إلى نقده ما أتى معيبًا من كل نوع.

وتحدّث ابن المعتز في كتابه عن ثمانية عشر فنًّا من الفنون البديعية، جعلها في قسمين: الأول أطلق عليه اسم البديع، وذكر فيه خمسة ألوان من البديع، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدَّمها، والمذهب الكلامي. ويجعل ما عدا ذلك، وهو القسم الثاني، من محاسن الكلام والشعر، ويقول: إنها كثيرة، ولا يرى حرجًا من إضافة هذه المحاسن أو غيرها إلى البديع، وذكر من هذه المحاسن ثلاثة عشر نوعًا، وهي: الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهزل الذي يُراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض، والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، ولزوم ما لا يلزم، وحسن الابتداء. وبذلك تنتهي ألوان البديع، ومحاسن الكلام، وينتهي معها الكتاب.

---

(١) البديع: لابن المعتز، ص ٢، الناشر أغناطيوس كراشفوسكي، لندن، ١٩٣٥م. وابن المعتز: هو عبدالله بن المعتز، خليفة عباسي، كان شاعرًا، وأديبًا، وبليغًا. تولى الخلافة يومًا واحدًا، وقُتل في ٢٩٦هـ.

(٢) البديع: لابن المعتز، ص ٢.

وبعد أن انتهى من أبواب البديع الخمسة، وقبل الشروع في محاسن الكلام، قال:(قد قدَّمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا، وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل، وقال:(البديع باب أو بَابان من الفنون الخمسة التي قدمناها، فيقلّ من يحكم عليه؛ لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرون ما هو، وما جمع فنون البديع، ولا سبقني إليه أحد، وألّفته سنة أربع وسبعين ومائتين، وأول من نسخه مني: علي بن هارون بن يحي بن أبي المنصور المنجِّم.

"ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدّعي الإحاطة بها؛ حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره، وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين، ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة، اختيارًا من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحبّ أن يقتدي بنا، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئًا إلى البديع، ولم يأخذ برأينا، فله اختياره"(١).

وغرض الباحثة من إيراد نص ابن المعتز من كتابه (البديع)، يتجلى في ذلك الإحساس الذي رواه بعد إنهاء حديثه عن الفنون الخمسة، بأن هناك من يعترض عليه؛ لأنه قصر البديع – وهو كثير– على هذه الفنون وحدها.

وأرى أنه لايرى فرقاً بين البديع و المحاسن، بل ترك الباب مفتوحًا للأدباء، والكتاب، والشعراء من بعده للإفاضة في هذه الفنون، أو الوقوف على ما ذكره، فالجميع له حرية الاختيار على حدِّ زعمه.

وقد بدأ التدوين في البلاغة على يد ابن المعتز في كتابه (البديع)، ثم جاء (قواعد الشعر) لثعلب، و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، وكتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري، و(الموازنة) للآمدي، و(الوساطة) للقاضي علي الجرجاني، (وإعجاز القرآن) للباقلاني، و(سر الفصاحة)

---

(١) البديع: لابن المعتز، ص ١٠٥-١٠٦، شرحه وعلّق عليه: محمد عبدالمنعم خفاجي.

لابن سنان الخفاجي، و(العمدة) لابن رشيق القيرواني، ثم ألف عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة)، وتناول فيه البيان، وبعض ألوان البديع، ولمْ يذكر البديع في كتابه (دلائل الإعجاز).

وألّف الزمخشري (الكشاف)، كما ألّف الرازي (نهاية الإعجاز)، في حين ألّف ابن الأثير (المثل السائر)، وألّف بدر الدين كذلك (المصباح). وجاء بعدهم علماء كُثر كتبوا وألَّفوا المجلدات في البلاغة وعلومها الثلاثة بعد التقسيم إلى معان، وبيان، وبديع.

يقول أبو الهلال العسكري عن البديع: " إن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب؛ كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة"[1].

وقد ورد في كتاب (البيان والبديع): " إذا استوفى الكلام غايته من الصواب في تأدية المعنى المطلوب، والغاية من تأدية ذلك المعنى على ما تبقى من وضوح وانكشاف؛ جاء العلم الثالث ليزيده جمالًا، وهذا يعني أن البديع طلاء خارجي يضفي على الكلام حسنًا ظاهريًّا، فالمناسبة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي واضحة وجلية؛ وذلك أن الجديد، والمحدث العجيب، والمخترع من شأنه أن يكون في حسن وبهجة، وطرافة وروعة، وبهاء ورواء، فإذا استعرضت ألوان الكلام التي أطلق عليها المحدثون اسم البديع واللطيف؛ لقيتها تُكسب المعنى حسنًا، وجمالًا، وبهجة؛ مما جعل رحمًا قريبة وصلة وشيجة، سوَّغت التسمية وجوَّدت الإطلاق"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه ـ عند تتبع تطور البديع في القرن الخامس الهجري وجد بعض العلماء الذين عنوا بالبلاغة فارتقت وازدهرت وألفوا كتبا بقي جمالها وتأثيرها إلى عصرنا الحاضر، من هؤلاء العلماء :

عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ):

من أصحاب العقول النيرة الثاقبة ، كان مشهورا بالنحو ، ألف كتابين في البلاغة ،وفي عصره البلاغة لم تكن مبوبة وغنما ظهرت بشكل عام مقسمة وكل ما فيها ما فيها كأنها علم مترابط ومتداخل بعضها مع بعض .

---

(1) كتاب الصناعتين: أبوهلال العسكري، ص ٢، تحقيق: البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.

(2) البيان والبديع: ص ٢٩، طالب الزويعي، وناصر الحلاوي، ط أولى، ١٩٩٦، دار النهضة العربية، بيروت.

له كتاب (دلائل الإعجاز) اعتنى فيه بعلم من علوم البلاغة وهو علم المعاني .

وله كتاب (أسرار البلاغة) اعتنى فيه بعلم آخر من علوم البلاغة وهو علم البيان .

فظهر الآن بوضوح استقلال كل علم على حدة عكس قديما حيث كانوا يسمون الفصاحة والبلاغة والمعاني بمعنى واحد .

تحدث في كتابه عن الإعجاز القرآني وغيره من الشعر حيث كان ف يعصره نزاع شديد رأيناه أين يكون الإعجاز في القرآن هل هو في : (اللفظ ، أو المعنى ، أو النظم) ؟

فالمعتزلة : نظروا إلى الإعجاز في تخير الألفاظ ، وهناك من قال : في المعنى ، وهناك من جمع بين بين اللفظ والمعنى ، أما الجرجاني ذكر هذه الأوجه كلها فرد من قال أن الإعجاز في اللفظ ، وأما من قال الإعجاز في المعنى قال : المعنى موجود عند الجميع فلا يكون مجالا للإعجاز وأما ما أخبر عنه من المغيبات فهي خاصة وليست مجالا للتحدي .

فنظر بثاقب ذهنه إلى نظرية أخرى وهي ما سماها بالنظم وهو أن الإعجاز في تأليف الكلام بين ألفاظه ومعانيه ، فاختيار الألفاظ المناسبة مع اختيار المعاني والتأليف بينها في دقة متناهية متكاملة هي سر الإعجاز ولذلك يتفاوت الفصحاء في هذا المجال ، ليس في اللفظ فقط ولا في المعنى ولا فيهما مجردين وإنما لابد من اجتماعهما بنظم وتأليف متكامل مهذب مناسب للمقام ومناسب لجميع المعطيات في كل شيء فهذا ما سماه الجرجاني بالإعجاز .

٢- الزمخشري (ت ٥٣٨) :

في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس ، من تأثروا بالجرجاني وبكتبه له كتاب (الكشاف) في تفسير القرآن الكريم، طبق فيه ما استفاده من عبد القاهر الجرجاني وزاد زيادات توضيحية أثرت في علم البلاغة ، ظهر فيها تمايز علمي البيان والمعاني .

ولكن يرجع الفضل إلى السكاكي في اسم المحسنات، حيث يُعدّ أول من أطلق اسم المحسنات في كتابه (مفتاح العلوم)، وقسّمه إلى ثلاثة أقسام أساسية، تحدّث في القسم الثالث عن المحسنات البديعية، واللفظية، والمعنوية.

أما مصطلح علم البديع، فقد أطلقه بدر الدين بن مالك في كتابه (المصباح)، الذي لخّص فيه كتاب (المفتاح)[١].

لقد أسرف الأدباء والشعراء في العصور المتأخرة غاية الإسراف في استعمال المحسنات البديعية؛ إمَّا إعجابًا بها، وإمَّا إخفاءً لفقرهم في المعاني؛ وبهذا هبط إنتاجهم الأدبي. وقيل: إن العيب ليس في البديع ذاته، إنما في سوء فهمه واستخدامه، ولو عرف هؤلاء الأدباء والشعراء ذلك؛ لقللوا من عزوفهم عنه، ولأعطوه حقه من العناية والدراسة، وردُّوا إليه اعتباره؛ بوصفه عنصرًا بلاغيًّا مهمًّا عند تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها[٢].

أشار الجاحظ: إن كلمة البديع كانت موجودة ومتداولة في عصره وربما قبله، وقد تداولها الرواة الذين عاشوا قبل عصره، وذكر أنها تُطلق على التعبير الاستعاري الذي يتميّز بالغرابة والندرة. والبديع مقصورٌ على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. وقد كان الشاعر الراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار[٣].

٤- أقسام البديع:

تنقسم الفنون البديعية إلى قسمين: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ. وهذا التقسيم - وإن ظهر منفصلًا - إلا أنه متكامل، فاللفظية تكون في الصورة والشكل، والمعنوية تكون في المضمون والمعنى، ولا انفصال بينهما؛ لأن الفصل يؤدي إلى التشويه في التركيب، وكأنه فصل الجسم عن الروح، والروح عن الجسم. وجمال الألفاظ يكون في تعلّقها بالمعاني، وحسن المعاني يكون بوجودها في التركيب، وهذه نظرة عبد القاهر الجرجاني التي تقوم على التكاملية[٤].

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ: شوقي ضيف، ص ٢٦٥.

(٢) علم البديع: عبدالعزيز عتيق، ص ٨، دار النهضة، بيروت، ١٤٠٥-١٩٨٥م.

(٣) البيان والتبيين: ج٤، ص٥٥، ٥٦، تحقيق: عبد السلام هارون.

(٤) البلاغة العربية، فضل محمد، ص ٢٧٦، دار الميسرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٢-٢٠١١م.

المبحث الثاني

ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة

١- أوليات البديع.

٢- جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري.

٣- البديع والبديعيات.

المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة

أولًا: أوليات البديع:

جاءت البذور الأولى للبديع في الشعر القديم عند العرب الجاهليين، وكانت تَرِد عفو الخاطر بلا تصنّع ولا تكلف؛ فكان لها أثرها في النفس، وفي إبراز المعنى، وإظهار جماله وحسنه، ومن ذلك ما نشعر به في قول امرئ القيس مطابقًا، ومشابهًا، ومبالغًا في وصف فرسه:

مُكِـــرٌّ مُفِـــرٌّ مُقْبِـــلٌ مُـــدْبِرٌ مَعًـــا   كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

وقول جرير رادًّا أعجاز الكلام على صدوره:

زَعَـــمَ الفَـــرَزْدَقُ أنْ سَـــيَقْتُلُ مِرْبَعًـــا   أَبْشِـــرْ بِطُـــوْلِ سَـــلَامَةٍ يـــا مِرْبَـــعُ

وهذا حسان بن ثابت مبالغًا في الفخر:

لنـا الجَفْنَـاتُ الغُـرُّ يَلْمَعْـنَ فـي الضُّـحَى   وأَسْـيَافُنَا يَقْطُـرْنَ مِـنْ نَجْـدَةٍ دَمًـا

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن الآن: هل كان هؤلاء القدماء من الشعراء في تلك العصور: الجاهلي، والإسلامي، والأموي، يعرفون هذا الفن، ويقفون عند مسميات البديع فيتعمدون استخدامها؟

والجواب: لا، حيث كانت مصطلحات علم البديع لم تُوضع بعد، كذلك كانت البلاغة بعلومها المعاني، والبيان، والبديع لم تُقسَّم، بل كان يُطلق على جميع مسائل البلاغة اسم البديع، أو الفصاحة، أو البيان، أو البراعة، دون تمييز بينها أو تفريق. وهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون الشعر، ويكتبون النثر على السليقة العربية، وألسنتهم الفصيحة التي ترد في كلامهم عفو الخاطر وبلا تكلف.

" فإذا انتقلنا إلى عصر صدر الإسلام وجدنا أن القرآن الكريم كان له أثر كبير في تنمية الذوق وتهذيب النفوس، فها هو ذا النبي ﷺ يوصي بأن يتخير المسلم الكلمة الملائمة: "لا يقولن أحدكم خبثت نفسي، ولكن ليقل: لقست نفسي"؛ وذلك كراهية أن يضيف المسلم الخبث إلى نفسه.

وهذا أبو بكر يمرُّ على رجل معه ثوب، فيقول له:" أتبيع هذا الثوب؟ فأجابه: لا، عفاك الله، فيتأذى أبو بكر ويقول للرجل: "قل: لا، وعافاك الله"، وتلك إشارة إلى باب من أهم أبواب البلاغة، باب الفصل والوصل. وذاك هو عمر يعجب بشعر زهير، فيقول: "زهير أشعر الناس"، ثم يعلل هذا الحكم: "لأنه لا يتبع حَوْشِيِّ الكلام، ولا يعاضل في المنطق، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه، ولا يقول ما لا يعرف"[1].

وبذلك يتضح أن البلاغة بصفة عامة كانت ملاحظات نقدية، أو توجيهات تعليمية، حسب ما تقتضيه السليقة العربية منذ العصر الجاهلي بوجود الأسواق الأدبية، كسوق عكاظ، حيث كان الشعراء يجتمعون في تلك الأسواق فيتناشدون الشعر، ويتبارون بإظهار نتاجهم الأدبي.

وقد قام سوق المربد في البصرة، وسوق الكناسة في الكوفة، مقام سوق عكاظ في مكة، وذلك في العصر الأموي، حيث يتواجد الشعراء هناك فينشدون شعرهم، ويحتكمون إلى بعضهم، فمَنْ نُوِّهَ به طارت شهرته في الآفاق وبين الشعراء. ويبدون ملاحظاتهم على معاني الشعراء وأساليبهم، معتمدين على الحسّ الشعري، والذوق الفطري في تمييز حسن الشعر من قبيحه.

وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي وجدنا الإسراف والإكثار في صور البديع ومسائله؛ إذ ظهر مجموعة من الشعراء، أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، وابن المعتز وغيرهم، وهؤلاء قد أسرفوا في الصور البديعية، وتكلفوا في مسائله؛ إذ إنهم كانوا ينظرون إلى الشعر القديم مقلدين ما فيه من فنون بديعية، معتقدين أن الإبداع في الإكثار من تلك الفنون.

" ومن الواضح أن عصور الأدب ليست بينها حواجز قوية، بل يتداخل بعضها في بعض، والفنون أو الظواهر الجديدة لا تبرز في حالة تامة مستوية الجوانب واضحة المعالم، بل توجد موزعة في أواخر العصر السابق وأوائل العصر اللاحق؛ ولذا فإن هؤلاء الشعراء الذين أسرفوا في

---

(1) علم البديع: بسيوني عبدالفتاح فيود، ص ١٨، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

البديع، وأكثروا من صوره، وتكلفوا مسائلَه في العصر العباسي؛ لم يكونوا على مستوى واحد، ودرجة واحدة من حيث الإكثار، والإسراف، والتكلف، والاصطناعُ ، بل هم متفاوتون)[1].

وليكن بشار بن برد نموذجًا على طغيان الصنعة البديعية في العصر العباسي، يقول وقد جمع فيه بين الجناس والمقابلة:

ربَّمــــا سَـــــرَّكَ البَعِيـــــدُ وأَصْـــــلَاكَ   القَرِيْـــبُ النَّسِـــيْبُ نَـــارًا وَعَـــارًا

ويقول مطابقًا:

حتَّـــامَ قَلْبِـــي مَشْـــغولٌ بِـــذِكْرِكُمُ   يَهْــذِي وَقَلْبُــكِ مَرْبُــوْطٌ بِنِسْــيَانِي

لَهْفِـــي عليهـــا لَهْفِـــي مِـــنْ تَـــذَكُّرِهَا   يَـــدْنُو تَـــذَكُّرُها مِنِّـــي وتَنْـــآنِي

إنِّـــي لَمَنْتظَـــرٌ أَقْضِـــي الزَّمَـــانَ بهـــا   إنْ كَـــانَ أَدْنَـــاهُ لا يَصْــفُو لِحَـــرَّانِ

فلا يخلو بيت من هذه الأبيات الثلاثة من الطباق.

ومن تقسيماته:

فَرَاحُـــوا فَرِيـــقٌ فـــي الإِسَـــارِ ومِثْلُـــهُ   قَتِيْـــلٌ ومِثْـــلٌ لَاذَ بِـــالبَحْرِ هارِبُـــهُ

وقد نظر الجاحظ إلى كثرة صور البديع وفنونه في العصر العباسي، فجعله مقصورًا على العرب؛ إذ يقول: " والبديع مقصورٌ على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان" [2].

ثانيًا: جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري:

١- رواد القرن الثالث الهجري:

يعدّ الجاحظ (ت٢٥٥هـ) من أوائل العلماء العرب الذين وردت عندهم لفظة "البديع"، فقد ذكر أن الرواة هم أول من أطلق اسم (البديع) على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية،

([1]) علم البديع: بسيوني عبدالفتاح فيود، ص ١٤.

([2]) البيان والتبيين: للجاحظ، ج٤، ص ٥٥، دار الجيل بيروت.

قال: " ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة، والشعر الجيد، والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه، وحذوه، ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين، كنحو: منصور النمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري، وأشباههما. وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولدين أصوب بديعًا من بشار وابن هرمة"(١).

ووردت لفظة" البديع" أيضًا في تعقيبه علي قول الأشهب بن رميلة:

هُـمْ سَـاعِدُ الـدَّهْرِ الـذي يُتَّقَـي بـه   ومـا خَيْـرُ كَـفٍّ لا تَنُـوْءُ بِسَـاعِد

قال: وقوله:" هم ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع"(٢). فأطلق الجاحظ على المثل: " ساعد الدهر" اسم البديع.

ويتبيّن بذلك أن البلاغة عند الجاحظ، كانت أقسامها الثلاثة: (البيان، والمعاني، والبديع) متداخلة، حيث لم يعرض المسائل البيانية والبديعية عرضًا علميًّا، ولم يسمِّها بالمصطلحات البديعية المعروفة عند المتأخرين من علماء البلاغة. وتعني كلمة البديع عند الجاحظ الصور البيانية، والمحسنات اللفظية والمعنوية، ولم يضع للمسائل البديعية تعريفات ومصطلحات، ولكن كان اهتمامه بها عن طريق ذكر الشواهد.

ومن الأساليب البديعية التي تحدّث عنها الجاحظ: السجع، حيث عقد بابًا أسماه (باب الأسجاع في الكلام)، ويعلل كراهية بعض العرب للسجع" بأن كُهان العرب كانوا يسجعون، وكان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدَّعون الكهانة، وأن مع كل واحد منهم رِئْيًّا من الجن، مثل حازي جُهينة، ومثل شق، وسطيح، وعُزى سلمة وأشباههم ..."(٣).

---

(١) البيان والتبيين: الجاحظ، ج١، ص ٥١.

(٢) البيان والتبين: الجاحظ، ج٤، ص ٥٥.

(٣) البيان والتبيين: للجاحظ، ج١، ص٢٨٩-٢٩٠.

وتحدّث عن أسلوب الحكيم، وأسماه باسم اللغز في الجواب، وعرض له عدة شواهد، منها ما أورده في باب الموسوسين، والجفاة، والأغبياء، وهو قوله:" وقدم آخر على صاحب له من فارس، فقال: قد كنت عند الأمير، فأي شيء ولاك؟" قال:" ولّاني قفاه"(١).

كما تناول المذهب الكلامي، ويذكر ابن المعتز أن الجاحظ هو الذي أسماه بهذا الاسم، والمراد عند الجاحظ، وابن المعتز: طريقة المتكلمين العقلية في إقامة الحجج، وإبراز الأدلة والجدل.

كما تحدث عن حسن الابتداء، فقال: " وحدّثني صالح بن خاقان، قال: قال شبيب بن شبيبة: الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا موكّل بتفضيل جودة القطع، وبمدح صاحبه"(٢).

وتحدّث عن الإرصاد والاحتراس، وأشار إلى الاقتباس والتقسيم، وذكر الهزل يُراد به الجد.

ويعدّ ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) أول من ألّف كتابًا أطلق عليه (البديع)، وقد جاء ذكر ابن المعتز ودور كتابه في إرساء قواعد وأساليب البديع في المبحث الأول من هذا الفصل، وما أرادته الباحثة يتمثّل في التتبع التاريخي للأساليب البديعية عند علماء البلاغة، وكيف تناولوا هذه الأساليب، وأطلقوا عليها المصطلحات التي عهدناها عند المتأخرين.

- المبرد (ت ٢٨٥هـ):

صاحب كتاب (الكامل في اللغة والأدب)، ومن الأساليب البديعية التي تحدّث عنها (الالتفات)، إذ يقول:" والعرب تترك مخاطبة الغائب، إلى مخاطبة الشاهد، إلى المتكلم، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب، قال الله ﷻ: ﴿**حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ**﴾ (يونس:٢٢)، كان الخطاب للأُمَّة، ثم انصرفت إلى النبي ﷺ إخبارًا عنهم"(٣). كما تناول أيضًا اللف والنشر، والتجريد.

---

(١) المصدر السابق: ج ٤، ص ٦.

(٢) البيان والتبيين: الجاحظ، ج١، ص ١١٢ .

(٣) الكامل: المبرد، ج٣، ص٢٢.

٢- دور علماء القرن الرابع الهجري في التراث البديعي:

- قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ):

تناول قدامة فنون البديع في معرض الحديث عن جيّد الشعر ورديئه. والمحسنات البديعية التي عرض لها بلغت أربعة عشر محسنًا بديعيًّا، وهي:(الترصيع، والغلو، وصحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والتكافؤ والتوشيح، والتصريع، والالتفات).

" ومن هذه المحسنات ما التقى فيها قدامة مع ابن المعتز، مع اختلاف في التسمية الاصطلاحية فقط. فالتتميم، والتكافؤ، والتوشيح عنده هي عند ابن المعتز على التوالي: الاعتراض، والطباق، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها. وهناك محسنان يلتقيان فيهما ويتفقان على تسميتها، وهما: المبالغة والالتفات"(١).

وهكذا يتضح أن قدامة كان له السبق في استحداث تسعة أنواع جديدة من أنواع البديع، وهي: الغلو، وصحة التقسيم، وصحة المقابلات، والترصيع، وصحة التفسير، والإرداف، والإشارة، والترصيع، والتمثيل.

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، للآمدي (ت٣٧١هـ):

أُلّف هذا الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين الكبيرين أبي تمام والبحتري، والذي يهمّ هنا ما في الكتاب من أساليب بديعية قامت عليها تلك الموازنة.

وقد أدخل الآمدي في ميزان نقده بعض فنون البديع من التقسيم، والجناس، والطباق، ورأى أن أبا تمام أسرف في طلب الجناس والطباق، وجعلهما غرضًا بنى عليه أكثر شعره وتكلّف فيه. وهو في كلامه عن هذين اللونين من البديع يعدّهما كالبلاغيين من محاسن الكلام، إذا اقتصد الشاعر في استخدامها ولم يتعمدها(٢).

---

(١) في تاريخ البلاغة العربية، عبدالعزيز عتيق، ص ١٥٢، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ١٧٣.

ويلوم قدامة في مخالفته لابن المعتز، وتسمية الطباق باسم التكافؤ، والجناس التام باسم المطابق(١).

- **الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ):**

أراد القاضي من هذا الكتاب أن يتوسّط بين المتنبي وخصومه، والذي يعنينا هنا ما في الكتاب من فنون البديع، وأهم ما فيه: التجنيس، حيث يقَسِّمه أقسامًا، ويُطلق على كل قسم مصطلحًا له، ومنها: المطلق، والمستوفي، والناقص، والمضاف، والتصحيف. وتحدّث كذلك عن المطابقة، وأورد شواهد على ذلك.

- **كتاب الصناعتين للعسكري (ت٣٩٥هـ):**

اتسع مفهوم (البديع) عند أبي الهلال العسكري، فخصّص له بابًا مستقلًّا في خمسة وثلاثين فصلًا، رصد فيه فنونًا بلاغية كثيرة.

وقد عقد الباب التاسع من كتابه الذي لشرح البديع والإبانة عن وجوهه، وحصر أبوابه وفنونه، قائلًا: " فهذه أنواع البديع التي ادّعى من لا رواية له، ولا دراية عنده، أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخّم أمر المحدثين؛ لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب؛ كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة"(٢).

- **الرماني ورسالته (النكت في إعجاز القرآن ت٣٨٦هـ):**

تعدّ هذه الرسالة من موضوعات الإعجاز القرآني، حيث تحدّث الرماني عن التجانس الذي عُرف عند المتأخرين بالمشاكلة، كما في قوله تعالى: ﴿**وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ**﴾ (الأنفال: ٣٠).

٣- البديع في القرنين الخامس والسادس:

(١) علم البديع: بسيوني فيود، ص ٥٧.

(٢) كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص٢٦٧.

– الباقلاني ودور كتابه إعجاز القرآن في إثراء علم البديع (ت٤٠٣هـ):

يردُّ هذا الكتاب ردًّا عنيفًا على الملاحدة والمشككين في أن القرآن معجزة بلاغية. وما يهم هنا ما ذكره من الأساليب البديعية، حيث يعقد فصلًا يتحدّث فيه عن وجوه البديع، وهي: الإرداف، والإيغال، والغلو، والمبالغة، والمماثلة والمطابقة، والجناس، وصحة التقسيم، والتتميم، والترصيع، وطباق السلب، والكناية، والتعريض، والعكس، والتبديل، والالتفات، والاعتراض، والرجوع، والتذييل، وغير ذلك من فنون البديع، إذ يقول: " ووجوه البديع كثيرة جدًّا، فاقتصرنا على ذكر بعضها، ونبّهنا بذلك على ما لم نذكر؛ كراهة التطويل، فليس الغرض ذكر جميع أبواب البديع"[١].

– ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ):

تبلغ أنواع البديع التي أوردها ابن رشيق في كتابه (العمدة) تسعة وعشرين، منها عشرون نوعًا سبقه إليها ابن المعتز، وقدامة، وأبو هلال العسكري، أما التسعة الباقية فلم يرد لها ذكر عند رجال البديع، وهي: التورية، والترديد، والتفريع، والاستدعاء، والتكرار، ونفي الشيء بإيجابه، والاطراد، والاشتراك، والتغاير.

" وتتميز دراسة ابن رشيق لما ذكره من فنون البديع بأنها أكثر تفصيلًا، وإن كان قد سار فيها على منهاج أشبه بمنهاج أبي هلال، فهو أولًا يعرّف الفن البديعي، ثم يشفعه بالأمثلة والشواهد من منظوم الكلام ومنثوره، وقلما عرض للشاهد بالتوضيح اعتمادًا على فطنة القارئ"[٢].

– عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ):

ما قاله الشيخ عبد القاهر الجرجاني في البديع يفوق ما ذكره غيره من العلماء مجتمعين، فقد عرض بعض مباحثه عرضًا سريعًا عند حديثه عن شعر المحدثين الذين أسرفوا في استعمال

---

(١) إعجاز القرآن الكريم، للباقلاني، ص ١٦١.

(٢) علم البديع: عبدالعزيز عتيق، ص٢٨.

البديع، إذ يقول: " وقد تجد في كلام المتأخرين – الآن –كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أن يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويخيّل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، ولا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء ..."[1].

وقد تطرّق إلى عدد من مباحث البديع ضمن نظريته المعروفة نظرية النظم في كتابيه (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، ومن هذه المباحث: الجناس، والسجع، وحسن التعليل، والطباق، والمبالغة، وإن كان حديثه عن هذه المحسنات ليس لأغراض بديعية بقدر ما هي لأغراض بيانية.

– الزمخشري (ت ٥٣٨هـ):

وعلى خُطَى الشيخ عبد القاهر الجرجاني نرى الزمخشري يهتم بالبديع، من خلال الأساليب البديعية التي أشار إليها من خلال ما ورد منها في بعض آيات القرآن الكريم، مثل الطباق، والمقابلة، والمشاكلة، واللف والنشر، والالتفات، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، ومراعاة النظير، والتناسب، والتقسيم، والاستطراد، والتجريد.

وبذلك يتضح أن إسهام الزمخشري وغيره ممن كتبوا في الإعجاز القرآني، لم يكن المقصود منه خدمة علم البديع، بقدر ما كان القصد بيان أثر هذه الأساليب البديعية في بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، بعد استيفاء المعاني في مباحث علم المعاني وعلم البيان.

٤– جهود السكاكي في القرن السابع الهجري (ت٦٢٦هـ):

ترجع شهرة السكاكي إلى كتابه (مفتاح العلوم)، خاصة القسم الثالث الذي خصّصه لعلمي المعاني والبيان، ومبحث البلاغة والفصاحة، وآخر عن فنون البديع اللفظي والمعنوي. وما يهم هنا من القسم الثالث من كتابه: مبحث فنون البديع، حيث ألحق البديع من هذا القسم

(١) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني، ص١٧.

بعلمي المعاني والبيان. ومعنى ذلك أنه لم يكن ينظر إليه بوصفه علمًا مستقلًا بذاته؛ وإلا لكان عليه أن يعامله معاملة علمَي المعاني والبيان، وأن يعطيه من العناية ما أعطاه لهما(١).

وهو أول من قسّم المحسنات البديعية إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، كما أنه اقتصر على فنون البديع، ولم يذكر منها إلا ستة وعشرين فنًّا، لعلها في نظره أهم من غيرها أثرًا في تحسين الكلام معنىً ولفظًا، وأيضًا لم يزد على المحسنات شيئًا جديدًا من عنده.

وفنون البديع اللفظي التي ذكرها، هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والقلب، والاشتقاق، والترصيع.

أما فنون البديع المعنوي فتبلغ عشرين نوعًا، وهي: المطابقة، والمقابلة، ومراعاة النظير، والمزاوجة، والمشاكلة، والإيهام، واللف والنشر، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق، والجمع مع التقسيم، والجمع مع التفريق والتقسيم، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، والتوجيه، والاعتراض، والالتفات، والاستتباع، وسَوق المعلوم مساق غيره لنكتة، وبعض صور الإيجاز والإطناب.

- ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ):

لم ينظر ابن الاثير إلى البديع بوصفه علمًا مستقلًا بذاته كما فعل بعض المتقدمين عليه، لكن نجده في مقالته الأولى الخاصة بالصناعة اللفظية يتحدّث عن بعض فنون البديع اللفظي، وفي مقالته الثانية الخاصة بالصناعة المعنوية يتحدّث عن بعض فنون البديع المعنوي.

ويتبيّن من خلال كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) أنّ المحسنات البديعية اللفظية هي صناعة الألفاظ ، فهو يسوق في مقالته الأولى ثمانية أنواع، وهي: السجع، والترصيع، والتجنيس، والموازنة، والترصيع، ولزوم ما يلزم، واختلاف صيغ الألفاظ، وتكرير الحروف، كما جعل السجع يختصّ بالكلام المنثور، في حين يختصّ الترصيع بالكلام المنظوم.

أما في مقالته الثانية الخاصة بالمعاني فيتناول المعاني، وقد دعاه ذلك إلى الحديث عن بعض المحسنات المعنوية، وهي: التجريد، والالتفات، والتفسير بعد الإبهام، والاستدراج، والألغاز، والطباق، والتقسيم، واللف والنشر، والإرصاد.

---

(١) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ٢٧٥.

٥- البديع في القرن الثامن الهجري:

إذا نظرنا إلى طابع هذا القرن وسماته الغالبة في التأليف الأدبي والبلاغي، اتضح أنّه يقلّ فيه التأليف المبتكر، وتكثر المختصرات والشروح، كما شهد هذا القرن بدء اهتمام بعض الشعراء بالبديع، ونظم فنونه وأساليبه في قصائد عُرفت (بالبديعيات).

وما يهم في هذا العصر الخطيب القزويني، وجهوده في إرساء قواعد البلاغة بأقسامها الثلاثة، من خلال كتابه (التلخيص في علوم البلاغة).

وأهم ما تطرق له الخطيب القزويني في كتابه عن البديع، أنه وافق السكاكي في تقسيم فنون البديع إلى معنوية ولفظية، ولكنه خالفه في عدد الفنون، وفي تسمية بعضها.

فقد أورد السكاكي من البديع المعنوي عشرين نوعًا فقط، ولكن القزويني زادها إلى ثلاثين نوعًا، وخالفه في تسمية بعض الأنواع، مثلًا: فـ"الإيهام" عند السكاكي، سماه القزويني "التورية"(١).

وتنتقل الباحثة إلى فنون البديع المعنوي عند الخطيب، وهي: المطابقة، ومراعاة النظير، والإرصاد، والمشاكلة، والمزاوجة، والعكس، والرجوع، والتورية، والاستخدام، واللف والنشر، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق، والجمع مع التقسيم، والجمع مع التفريق والتقسيم، والتجريد، والمبالغة، والمذهب الكلامي، وحسن التعليل، والتفريع، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، والاستتباع، والتوجيه، والهزل الذي يُراد به الجد، وتجاهل العارف، والقول بالموجب، والاطراد.

أما فنون البديع اللفظي، فذكر السكاكي ستة، وزادها الخطيب إلى سبعة، وهي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والقلب، والموازنة، والتشريع، ولزوم ما لا يلزم.

وتلاحظ الباحثة أن الخطيب اتفق مع السكاكي في الجناس، والسجع، والقلب، ورد العجز على الصدر، وزاد السكاكي الموازنة، ولزوم ما لا يلزم، والتشريع. وخالفه في نوعين، وهما: الترصيع، والاشتقاق.

---

(١) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ٣٠٩.

وبهذا يتبيّن كيف ظهرت الأساليب البديعية وأهم ملامحها، ابتداء من الجاحظ وحتى الخطيب القزويني في القرن الثامن الهجري، حيث عرجت الباحثة على ذكر جهودهم في علم البديع من خلال كتبهم في الأدب، والبلاغة، والنقد، والإعجاز القرآني.

ثالثًا: البديع والبديعيات:

كان لزامًا على الباحثة أن تتحدّث عن البديعيات؛ لأنها أسهمت بدورها في ظهور الأساليب والفنون البديعية وانتشارها من خلال قصائد يشتمل كل بيت منها على لون أو أكثر من ألوان البديع، فهي منظومات في البديع تشبه منظومات العلوم، كألفية ابن مالك في النحو، والشاطبية في علم القراءات.

وأول من سبق إلى هذه البديعيات الشاعر المصري علي عثمان الأربلي، حيث اشتملت بديعيته على ستة وثلاثين بيتًا، يتضمّن كل بيت منها لونًا من ألوان البديع، ومنها قوله:

بعضَ هذا الدَّلَالِ والإدْلَالِ حالِي الهَجْرُ والتَّجَنُّبُ حالي

ثم تلاه صفيّ الدين الحلي (ت ٧٥٠هـ)، ونظم بديعيته المشهورة في مدح الرسول ﷺ وقد بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين ومائة بيت، اشتملت على مائة وخمسين لونًا بديعيًّا، ومنها قوله:

إنْ جِئْتَ سلعًا فَسَل عن جِيْرَةِ العِلْمِ واقْرَ السَّلَامَ على عَرَبٍ بِذِي سَلَمِ

فقد ضَمِنْت وجودَ الدَّمْعِ مِنْ عَدَمٍ لهم ولم أستطع مع ذاك مَنْعَ دَمِ

ومن البديعيات، بديعية ابن جابر الأندلسي، التي أسماها (الحلة السيرا في مدح خير الورى)، وتختلف عن غيرها من البديعيات، إذ يقتصر صاحبها على ألوان البديع عند الخطيب القزويني، كما فصل بين ألوان البديع المعنوية واللفظية، فلم يخلط بينها، يقول:

وابْذُلْ دُمُوعَكَ واعْذلْ كلَّ مُصْطَبَرٍ والحَقْ بمَنْ سار والحَظْ ما على القَلَمِ

واستمر إبداع الشعراء في البديعيات، ومنها: بديعية عز الدين الموصلي (ت ٧٨٩هـ)، وبديعية ابن حجة الحموي (ت٨٢٧هـ)، وبديعية عائشة الباعونية الدمشقية (ت٩٢٢هـ)، وغيرها من البديعيات التي استبدت بالشعر منذ أوساط القرن السابع الهجري، والتي يمكن أن يُقال عنها:" إنها صناعة من العبث؛ أضعفت الشعر، وجرّدته من روائعه، وهوت به إلى هاوية

الإسفاف، كما جنت على البديع وفنونه، وذهبت به مذاهب التشعيب؛ فعُدَّ منه ما لا يصح أن يكون منه، حتى كانت الكثرة التي بلغت حدّ الإملال، فضلًا عن أن تلك البديعيات مالت إلى التلخيص الشديد الذي احتاج إلى الشروح وتوضيح الشروح، فلم تَعُد على البديع بدراسة غنية مفيدة، ولم يُجْنَ منها سوى الإفراط والتفريط في تصنّع ألوانه، وتكلّف مسمياته"(١).

(١) علم البديع: بسيوني فيود، ص ٩٦.

المبحث الثالث

موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية

تمهيد:

احتلّ البديع – قديمًا- مكانة مرموقة عند النقاد والبلاغيين؛ لما رأوا فيه من جمال يضفيه على العبارة النثرية، والقصيدة الشعرية، كما وجد أهل الإعجاز القرآني من الألوان البديعية ما تزخر به الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فانجذبوا إليه وأخذوا في توشية أشعارهم، وتزيين خطبهم دون تكلف أو قصد.

ولكن الشعراء في عصر التجديد فُتنوا به، وأفرطوا فيه، ومنحوه جُلّ اهتمامهم، سواء كان المعنى يفتقر إليه أو يستغني عنه؛ فوقعوا في كثير من العيوب والمآخذ التي أدّى إليها التعسف والتكلف.

وبدلًا من أن يكون البديع وسيلة لتزيين الألفاظ وتحسينها، أو طريقًا لكشف المعاني وإبرازها؛ صار طريقًا يؤدي إلى الإفساد والغرابة في النظم. والحقُّ أن البديع له مكانته المرموقة عند النقاد القدامى، إذا أُحسن استخدامه وجاء عفوًا بلا تكلف.

وترى الباحثة أن العلة في فساد البديع، التي ظهرت في العصور المتأخرة، لا ترجع إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء له، والإسراف فيه، وهذا ما أرادت الباحثة إثباته في المبحث الثاني من هذا البحث.

– البديع عند النقاد:

الأصل في البديع الاستحسان؛ لأنه يُضفي على الكلام مِسحة جمالية، تكون سببًا في حسنه، فهو من مزايا الأسلوب؛ لذلك فقد ورد كثير من فنون البديع في القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وكلام البلغاء العرب؛ إلا أن حسن البديع مترتب على سلامته من التكلف، وبراءته من العيوب، فإذا سلم وبرئ؛ كان مستحسنًا؛ ولذلك كان" عدم التكلف في البديع" مقياسًا يُقاس عليه استحسان أساليب البديع، ولظهور هذا المقياس سببان:

أولهما: أن القدماء لم يتكلفوا البديع، ولم يعمدوا إليه عمدًا، وإنما وجهوا عنايتهم إلى المعنى والصياغة، يقول ابن المعتز: " إنما كان يقول الشاعر من الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع"(١).

ويقول صاحب الوساطة: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعر في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته...ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"(٢).

ثانيهما: ظهور مذهب البديع في القرن الثاني على أيدي المحدثين والمولدين، الذين أسرفوا في استعمال البديع، وعمدوا إليه عمدًا؛ فجرّهم إلى التكلف". إن أصحاب البديع لم يرسلوا المعاني على سجيتها، ويدعوها تطلب الألفاظ لأنفسها، بل وضعوا في أنفسهم أنه لا بد من تجنيس، أو تطبيق، أو ما إليهما بلفظين أو معنيين مخصوصين؛ فوقع كثير منهم في الخطأ الفاحش، وأطلقوا ألسن العيب والقدح عليهم من عقلها"(٣).

ويبرز الإمام عبد القاهر الجرجاني أهمية عدم التكلف في البديع بـ" أن العارفين بجواهر الكلام لا يعرّجون على هذا الفن، إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه، وانتقاصًا له، وتعويقًا دونه"(٤).

والبديع ليس زخرفة أو زينة، وإنما هو مظهر جمالي يحسن بحسنه الأسلوب؛ لذا كان الشرط في حسن البديع أن يكون مطلوبًا من جهة المعنى، لا من جهة تكلّف الأديب والإسراف في استخدامه، فإذا جاء الكلام كذلك؛ كان له من الحسن، والحلاوة، والطلاوة ما لا يكون الكلام خاليًا منه.

وهذا القول هو جُماع ما ذهب إليه أغلب النقاد القدماء عند تناولهم لظاهرة التكلف في البديع بالدرس، والتحليل، والنقد، والتعليق. يقول قدامة بن جعفر:" وإنما يحسن ـ أي البديع ـ إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال

---

(١) البديع: لابن المعتز، ص١٢.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبدالعزيز الجرجاني، ص ٣٣.

(٣) مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، حامد صالح، ص ١٢١.

(٤) أسرار البلاغة: تحقيق: محمود شاكر، ص ص ٩، ١٠.

يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دل على تعمده، وأبان عن تكلف"(١).

أما القاضي الجرجاني فيقول:" وقد كان يقع ذلك – أي البديع – في خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف؛ تكلّفوا الاحتذاء عليها، فسموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط"(٢).

ولم يخرج الآمدي عن هذا المدار، فهو الذي عقد فصولًا مطولة في موازنته بين أبي تمام والبحتري، يتحدّث عن بعيد استعارات أبي تمام، ورديء تجنيساته، ومستكره طباقه، يقول: "وكذلك ما رواه محمد بن داود، عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن أبيه، أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه، فسلك في البديع مذهبه فتحيّر فيه، كأنهم يريدون إسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشيح شعره بها ....ولو كان أخَذَ عَفْو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعنى مجاذبة، ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره.... لظننته يتقدم عند أهل العلم بالشعر"(٣).

وأما ابن سنان الخفاجي، فقد ضرب مثلًا لكثرة البديع وتكلفه، يقول:" فأما إذا تكرر التصريح في القصيدة، فلست أراه مختارًا، وهو عندي يجري مجري تكرار الترصيع، والتجنيس، والطباق.... وإن هذه الأشياء إنما يحسن منها ما قلّ، وجرى مجرى اللمعة واللمحة، فأما إذا تواتر وتكرر، فليس عندي ذلك مرضيًّا.

فإن قال لنا قائل: كيف يكون الترصيع وغيره من الأصناف المذكورة التي أشرتم إليها حسنًا إذا قلّ، وإن كثر لم يكن حسنًا؟ قيل له: هذا غير مستنكر، ولا مستطرف، وله أشباه كثيرة، فإن الخال يحسن في بعض الوجوه، ولو كان في ذلك الوجه عدة خيلان؛ لكان قبيحًا، ويكون في بعض النقوش يسير من سواد أو حمرة أو غيرها من الألوان، فيحسن ذلك المزاج والنقش

---

(١) نقد الشعر: لقدامة بن جعفر، ص ٤٦.

(٢) الوساطة: للقاضي الجرجاني، ص ٣٤.

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: للآمدي، ص ١٢٥.

بذلك القدر من اللون، فإن زاد لم يكن حسنًا... وأشباه هذا أكثر من أن تُحصى، والعلة فيه أنه إنما كان حسنًا بالإضافة إلى غيره"[1].

كما انتقد الباقلاني أيضًا التكلف في البديع، حيث يعدّ هذه الأساليب البديعية والمحسنات البديعية مجرد أدوات فنية تعبيرية، تكتسب قيمتها الفنية من الدور التعبيري الذي تؤديه، فإذا لم تُؤدِ دورًا في العمل الأدبي؛ كانت عيبًا من العيوب، وليست مزية من المزايا.

وقد عبّر عبد القاهر الجرجاني عن جناية الإكثار من البديع على الفن الأدبي بقوله:" وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبَه فرطُ شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين. ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا يضير أن يقع ما عناه في عمياء، أو يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، ربما طمس بكثرة ما يتكلّفه على المعنى وأفسد، كمن ثقل على العروس بأصناف الحلي؛ حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها"[2].

أما ابن رشيق القيرواني، فقد قرن بين القدماء والطبع من جهة، وبين المحدثين والصفة المتكلفة من جهة أخرى، فقال:" إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن"[3].

ويقول في موضوع آخر:" والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس، أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[4].

---

(1) سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح: عبدالمتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٨١.

(2) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني، ص ٩.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١١٢.

(4) المصدر نفسه، ص١١٠.

وأخيرًا: نلاحظ أن هؤلاء جميعًا يتفقون على أن البديع قديم قدم الأدب، وليس من اختراع المحدثين، وأن الإكثار منه يستوجب التكلف، والتكلف مذموم على كل حال، وفي كل الأمور؛ لأنه لا يتفق مع روح الفن، بل إنه يطمس معالم جمال هذا الفن البديعي، ويجعلها على مستوى واضح من القبح.

الفصل الثاني

البديع في شعر ابن الحدَّاد بين التصوير والتعبير

المبحث الأول: الكناية.

المبحث الثاني: التشبيه.

المبحث الثالث: الطباق.

المبحث الرابع: الجناس.

المبحث الخامس: رد العجز على الصدر.

الفصل الثاني: البديع في شعر ابن الحداد بين التصوير والتعبير

توطئة:

يتصل هذا الفصل بمذهب البديع في شعر ابن الحَّداد الأندلسي بين التصوير والتعبير، وستعرض فيه الباحثة بعض الألوان البديعية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، وردّ العجز على الصدر، ساعية إلى بيان فنّ تلك الصور البيانية البلاغية، ودلالتها على نفسية ابن الحَّداد، ومكنوناتها الشعورية؛ علها تساعد على البحث عن إجابات لأسئلة تطرق سمعي، كسؤالي عن تلك الألوان البديعية والزخرفية الفنية، أكانت لغرض التصوير الفني، والجمال الشعري، والصنعة اللفظية والحسية، أم أن وراءها بُعدًا نفسيًّا، ودلالات شعوريَّة تكمن في أغوار نفسه؟ وهل كان ابن الحَّداد يهتم بالبديع لنقص في فنه، أم لرغبة في إثبات مقدرته، أم أنها كانت تأتي عفو الخاطر، وتتزين أبياته بهذه الصورة، فأراد الظهور والبراعة؛ لينال حظوة عند المعتصم بن صمادح، ويسحب البساط من تحت منافسيه وحُسّاده عند الخليفة؟ ومن ناحية أخرى، هل كان سعيه وراء عشقه لنويرة؛ هربًا من الواقع والحياة؟ وهل كان يعيش صراعًا نفسيًّا بين حبه لتلك الفتاه النصرانية وصدودها الدائم عنه؟

المبحث الأول: الكناية

يتناول هذا المبحث دراسة العنصرين الآتيين:

أولًا: فن الكناية.

ثانيًا: الكناية عند ابن الحَدّاد في شعره.

أولًا: فنّ الكناية:

الكناية فنّ من الفنون البلاغية اللطيفة، وعجائب البديع الظريفة، فيها لطف في التعبير، ودقة في التفكير، وحسن في التصوير، وإتقان في التحصيل، ولا تخلو من البراعة والإتقان، والسحر والافتنان، وإعمال الذهن وإحكام العقل، وتبهر العيون وتقرع الآذان، وتسحر القلوب، وتحرّك الألباب، وتسمح للشاعر بالتعويض عوضًا عن التصريح، وبالتلميح بدلًا من التوضيح، وهي أثبت في ذهن السامع، وأبلغ من الحقيقة، وأعمق أثرًا، وأجمل سحرًا، وأبرع شعرًا، وأكثر قبولًا، وأبعد تأويلًا(١).

"والكناية: أن يقصد الشاعر إثبات معنى من المعاني، فلا يورده بلفظه الموضوع له، بل بلفظ آخر هو تاليه وردفه في الوجود، يلزم من معناه المعنى المراد، فيومئ إليه، ويجعله دليلًا عليه، كقولهم: (طويل النجاد) أي: طويل القامة، و(وكثير الرماد) أي: كريم، و(نؤوم الضحى) أي: امرأة مترفة مرفهة"(٢).

والكناية لفظ يدلّ على الستر، يُقال: كنيت الشيء: إذا سترته، وكذا في كتاب الله تعالى: ﴿**أَوْ جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِّن الْغَآئِطِ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء**﴾(٣). فالأولى: كناية عن قضاء الحاجة، والثانية: عن الجماع، إذ ستر الجماع بلفظ اللمس. وأُوّلت الكناية بأنها مأخوذة من الكنية التي يُقال فيها: (أبو فلان، أو أبو عبد الله) (٤).

---

(١) شعر ابن سهل الإشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير، ص٦٨.

(٢) العقد البديع في فن البديع، ص ٩٣.

(٣) سورة النساء، الآية ٤٣.

(٤) المثل الثائر، ج٢ / ص١٨٣.

ومن طريف الكناية ما ذُكر عن العنبري، الذي بعث إلى قومه بصُرَّة شوك، ورمل، وحنظلة؛ كناية عن إرادته في أن يعلم قومه بمجيء بني حنظلة في عدد كثير كثرة الرمل والشوك[١].

ولا شك في أن الكناية أبلغ من الإفصاح؛ لأنها تثبت المعنى وتؤكده. والتعريض أوقع من التصريح[٢]؛ لأنه يجذب السامع ويشدّ انتباهه بلطف من غير جفوة أو قسوة. ثم إن إثبات الصفة بدليلها وشاهدها أكثر تأكيدًا، وأبلغ وأثبت في النفس من إثباتها إثباتًا ساذجًا؛ مما لا يترك مجالًا للشك، أو الظن بالتجوز والغلط[٣]. فنحن عندما نقول: (كثير الرماد)، نثبت المعنى المراد أكثر من قولنا: (رجل كريم، أو كثير استقبال الضيوف)؛ لأن صفة الإكثار من إشعال النار تنبئ بكثرة الكرم.

ويتجاذب الكناية طرفا حقيقة ومجاز؛ إذ يجوز أن تُحمل على الجانبين، ففي قوله تعالى: ﴿**أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ**﴾ يمكن أن يكون اللمس حقيقيًّا، كمصافحة الجسد بالجسد؛ مما يوجب الوضوء، ويمكن أن يكون مجازيًّا كناية عن الجماع[٤]؛ وعليه تكون الكناية: " كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[٥].

وقد استحسن البلاغيين الكناية على الشيء القبيح، كقوله تعالى: ﴿**كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ**﴾[٦]؛ كناية عن قضاء الحاجة، والإشارةَ على كل شيء حسن، كقوله تعالى: ﴿**فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ**﴾ إشارة إلى العفاف[٧].

وترى الباحثة أنه ليست هناك حاجة إلى هذا التقسيم بين الكناية والإشارة، ويكفي معرفة أن الكناية تُحمل على الحقيقة والمجاز، وأنها تجوز أن تكون على الحسن والقبيح.

---

(١) كتاب الصناعتين، ج٢ / ص ٤٠٧.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤) المثل السائر، ج٢/ ١٨١ - ١٨٢.

(٥) المصدر نفسه، ج٢ ص ١٨٢، الرحمن، الآية ٥٦.

(٦) سورة المائدة، الآية ٧٥.

(٧) البديع في نقد الشعر، ص ٩٩.

والكناية بعد هذا تنقسم إلى ثلاثة أقسام: الأول: أن يكون المطلوب بها لا صفة ولا نسبة، كقول الشاعر:

الضَّـــارِبِينَ بِكُـــلِّ أَبْـــيَضَ مُخَـــذَّمٍ والطـــاعِنِينَ مَجَـــامِعَ الأَضْـــغَانِ

إذ ذكر مجامع الأضغان، كناية عن القلوب. والثاني: أن يكون المطلوب بها صفة، كقولنا: طويل النجاد، كناية عن طول القامة. والثالث: أن يكون المطلوب بها نسبة، كقول زياد بن الأعجم:

إن السَّـــمَاحَةَ والمُـــرُوْءَةَ والنَّـــدَى فـي قُبَّـةٍ ضُـرِبَتْ علـى ابْـنِ الحَشْـرَجِ

فجعل الصفات في قبة، وجعل القبة عليه؛ فأفاد إثبات الصفات المذكورة له بطريق الكناية، كقولنا: المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه[١].

والكناية لا تكون باللفظ عن اللفظ، وإنما بالمعنى عن المعنى[٢]؛ لأنها إثبات لمعنى نعرفه من طريق المعقول من دون طريق اللفظ، ففي قولهم: (كثير رماد القدر) معرفة بأنه كثير القرى والضيافة؛ وذلك من المعنى لا من اللفظ؛ لأن إعمال الذهن لا يقبل لفظ الرماد في موطن المدح؛ إلا إنْ أُدْرِك أن كثرة الطبخ في القدر تستلزم كثرة إحراق الحطب، وكثرة إحراق الحطب تستدعي كثرة الرماد[٣] .

ثانيًا: الكناية عند ابن الحدَّاد في شعره:

برع ابن الحَّداد الأندلسي في كناياته وصوره، فكانت سحرًا ساحرًا، وشعرًا بارعًا، تمتلئ بالعواطف الإنسانية، والأحاسيس الشعورية، والانفعالات الوجدانية، تتمتع العين بها، وتطرب الأذن إليها، ومن هذه الكنايات قوله[٤]:

أربْـــرَبٌ بالكثيـــبِ الفَـــردِ أم نَشَـــأُ؟ ومُعْصِـــرٌ فـــي اللِّثـــام الـــوَرْدِ أم رَشَـــأُ؟

([١]) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٥.

([٢]) دلائل الإعجاز، ص ٤٠٩.

([٣]) المرجع السابق، ص ٤٠٠ - ٤٠١.

([٤]) الديوان ، القصيدة رقم ١، ص ١٠٨.

في مطلع قصيدته الهمزية يتساءل على عادة الشعراء الجاهليين، فيقول: أصحيح أنني أرى حسناوات يجتمعن في ذلك الكثيب؟! وكأنني ألمح محبوبتي بينهن التي أشغلت جُلّ تفكيري، وسلبت عقلي، وأضعفت قواي، وما زلت أعشقها، وإن كانت تجاوبني بلغة الصد والهجر، مشبِّهًا الحسناوات المسيحيات بالربرب، بجامع الحسن واتساع العيون، ومشبهًا محبوبته بالظبي الصغير، ويكني عن لبسها للثام باللثام الورد؛ كناية عن صغر سن محبوبته، وأنها تضعها على فمها حياء. والربرب: القطيع من بقر الوحش أو الظباء، وقد شبهوا المرأة بالبقرة الوحشية في جمالها وحسن عينيها. والكثيب: التل من الرمل ، والفرد: الكثيب المنفرد عن الكثبان، وقد يكون ذكر الكثيب ليصف ردف محبوبته المترجرج! كما ذكر الربرب ليصف جمال عينيها. والنشأ: صغار الأبل، والمعصر: الفتاة التي بلغت عَصر شبابها وأدركت، وقيل: أول ماأدركت وحاضت، أو التي راهقت العشرين وجمعها معاصر ومعاصير، والإعصار في الجارية كالمراهقة في الغلام. واللثام الورد: الوردي اللون، واللثام: هو ماكان على الفم من النقاب. والرشأ: الظبي. وكنايته هنا عن موصوف وهي محبوبته نويرة ، وقد أثرت بمعنى البت من خلال الأوصاف الحسية التي تجلت بنويرة.

ويقول أيضًا واصفًا شجاعة ممدوحه[1]:

إذا تجلَّـــى إلـــى أبصـــارِهِمْ صَـــعِقُوْا وإنْ تَغَلْغَـــلَ فـــي أفكـــارِهِمْ هَمَـــأُوْا

وفي هذا البيت تكثر كنايات ابن الحدّاد، فهو يكني عن شجاعة المعتصم في قوله" تجلَّى"، وأنه إذا تجلى وظهر للأعداء في ساحة الوغى؛ فإنَّ كل من يراه يخشاه، ويخاف من رؤيته؛ لأنهم يعلمون بانتصاره عليهم مهما كانت عدتهم وعتادهم، ويكنى عن خوف أعدائه الذين يتلعثمون أمامه في قوله" صعقوا"، فلا يستطيعون كيف يتحرّكون في ساحة المعركة. والكناية عنده في هذا البيت تدخل في المبالغة في المدح والحماسة وإن أحسن بها. وهمأوا : أي همأ إذا خرقه وأبلاه.

ويقول ابن الحداد مادحًا المعتصم، ومفتخرًا ببسالته وشجاعته [2]:

وَوَيْلَهُـــمْ إنْ شـــآبيبُ القَنَـــا هَمَـــأَتْ وحـــاقَ بـــاللّامِ والأجســـام مُنْهَمَـــأُ

([1]) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٠.

([2]) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢١.

ويظهر جمال الكناية في هذا البيت، عندما يكني عن شجاعة المعتصم وبأسه بهزمته للأعداء في كل معركة يخوضها، فالنصر دائمًا حليفه. وصوت التهديد والوعيد يتصاعد في هذا البيت بتدفق رماح المعتصم على العدو كتدفق المطر الشديد واندفاعه، وهي من أروع كناياته ليدلل على شجاعة المعتصم، وقوة جيشه، وبسالة مقاتليه. والشآبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعةُ من المطر ، وهمأت: أي همأت أجسادهم ، يقال: همأ الثوب يهمأه همأ إذا جذبه فانخرق، واللام من الإنسان: شخصه. ومنهمأ: اسم مفعول من فعل انهمأ ؛ يقال: انهمأ ثوبه إذا انقطع من البلى، والمراد أثر الجروح من خلال ضربات الرماح.

ومن كناياته في وصف شجاعة جند المعتصم البواسل، قوله[1]:

مِنْ كلِّ أَحْوَسَ نَشْرُ النَشْرِ دَيْدَنُهُ إذا يَرَى لُدْنَهُ مُسْتَلْئِمًا يَرَأُ

حيث يعكس الشاعر في هذا البيت مدى بأس وشجاعة جنود المعتصم في مواجهة العدو، ومقاومتهم في الحرب؛ من أجل النصر الذي هو حليفهم دائمًا على ملوك الطوائف في الأندلس، فهم أُسود في انقضاضهم على أعدائهم اللابسين دروعهم خوفًا منهم، وفي قوله:(مستلئمًا يرأ)، كناية عن ضعف أعدائهم بلبس الدروع في أرض المعركة. والأحوس: الجريء الذي لا يرده شيء. والنَشر: جمع نشره وهي فرجةُ ما بين الشاربين، وكذلك هي من الأسد، والديدن: الدأب والعادة. والمستلئم: اللابس الدرع. ويرأ: أي يرأ المستلئم فيدفعه.

ومن كنايته الغزلية يقول[2]:

تَمَنَّى مَدَى قُرْطَيْهِ عُفْرٌ توالِعٌ وتَهْوَى ضِيا عَيْنَيْهِ عِيْنٌ جوازِئُ

كنى الشاعر هنا عن جمال محبوبته بطول عنقها في قوله:(مدى قرطيه)؛ لأن بُعد المسافة بين شحمة الأذن والكتف يستلزم طول الجيد، فمحبوبته شديدة الجمال والحسن، وحتى الظبية تتمنى جيدها، كما أن البقرة الوحشية تهوى عينيها الواسعتين المكحلتين بالسواد، ويشبه الشاعر محبوبته بالبقرة الوحشية بجامع اتساع العيون. وعفر توالع: ظباءٌ أعناقها طويلة، وعُفرٌ:

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٣٤.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٤.

يقال: ظبي أعفرُ وظباء عُفرٌ، والعُفرة بياضٌ تعلوه حمرة، وتوالع جمع تلعاء؛ يقال: امرأة تلعاء أي طويلة العنق.

وعندما طُرد ابن الحداد من المرية؛ فإنه يبرر لنفسه أنه أراد ترك مناصب الدولة ومراكزها العليا، وأنه سيحصر اهتمامه وجُل وقته للعلم والأدب، يقول(1):

فألقيْــــتُ أعبــــاءَ الزمـــانِ وأهلَـــهُ   فمـــا أنـــا إلَّا بالحقـــائقِ عـــابئُ

ففي قوله: (أعباء الزمان وأهله)، كناية عن تركه لمناصب الدنيا المزيفة، وأهلها الذين لا يستمرون على حال واحدة. واستخدام ابن الحَّداد للكناية بهذا الشكل يوحي بالعذاب النفسي المؤلم عندما ترك المرية رغمًا عنه، فهو يحب موطنه وأهله، لكنه أُجبر على تركها، والذهاب إلى سرقسطة، وترك المعتصم الذي لم تشفع مدائحه عنده؛ مما آلم نفسيته، فترجمه إلى أبياته التي أظهرت تخليه عن المرية، وترك بلاط المعتصم، وحصره لاهتمامه في تحصيل العلم وترك الناس، يقول (2):

ذَهَـــبَ النـــاسُ فـــانفرادِي أَنِيْسِـــي   وكِتَـــابِي مُحَـــدِّثِي وَجَلِيْسِـــي

صـــاحِبٌ قـــد أَمِنْـــتُ مِنْـــهُ مَـــلَالًا   واخـــتلالًا وَكـــلَّ خُلْـــقٍ بَئِـــيْسِ

لـــيس فـــي نَوْعِـــهِ بِحَـــيٍّ، ولكـــنْ   يَلْتَقِـــي الحَـــيُّ منـــه بـــالمرْمُوسِ

فهو ينحي منحى الوحدة، والانزواء، والملل من الأصحاب وخيانتهم له؛ فإنه لا يثق إلا بأنيسه الذي يحدثه، ويستمتع بمجالسته التي تنقله من عالم لآخر، ذلك هو الكتاب الصديق الوفي، ويقول(3):

ففـــي أيِّ عِلْـــمٍ لـــم تُبَـــرِّزْ سَـــوَابِقِي؟   وفـــي أيِّ فَـــنٍّ لـــم تُبَـــرِّزْ كتـــائبي؟

إنه يفخر ويعتز بثقافته المتنوعة، وفيه كناية عن سعة علمه وفنه، فله السبق على أقرانه وحسَّاده من الشعراء والأدباء.

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٧.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٣٦، ص ٢٢٨.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٤، ص ١٥٤.

ومن ذلك قوله بعد خروجه من المرية[1]:

لَزِمْـــتُ قَنَـــاعَتِي وَقَعَـــدْتُ عَـــنْهُمْ فلسْـــتُ أَرَى الـــوزيرَ ولا الأميـــرَا

وكنـــتُ ســـميرَ أَشْـــعارِي سَـــفَاهًا فَعُـــدْتُ لِفَلْسَـــفِيَّاتِي ســـميرَا

وفي البيتين كناية عن ترك الشاعر لمديح المعتصم؛ ليغوص في الفلسفة التي كان يشغف بها، والكناية في قوله: " لزمت، قعدت، فعدت ".

كما أنه ترك المرية وبعد عن بلاط الخلفاء والوزراء، يقول [2]:

لا تنطفـــي وقتًـــا وكـــم رُمْتُهـــا بـــل تلتظـــي فـــي كـــلِّ أوقـــاتي

وهذا البيت كناية لطيفة أحسن الشاعر استخدامها؛ ليعبر عن مدى العذاب الذي يقاسيه جراء هذا الحب العقيم في قوله:(لا تنطفي)، أي: نار الحب والشوق تجاه المحبوبة التي تقابله بالصد والحرمان. وفي عجز البيت يثبت أن هذه النار تتلظى في كل حين عندما يتذكّرها، فالضغط النفسي الذي يعيشه في قصة عشقه، جعله يصور ألم شوقه بالنار المشتعلة التي لا تنطفئ.

وعندما يمدح ممدوحه بالكرم والجود؛ فإنه يبحث عن أجود الصور للتعبير عن ذلك، فيقول[3]:

تَـــدِيْنُ يَـــدَاهُ دِيْـــنَ كَعْـــب وَحَـــاتِمِ فَحَـتْمٌ عليهـا الـدَّهْرَ وَصْـلُ صِـلَاتِها

ففي قوله: (وصل صلاتها)، كناية عن جود المعتصم وكرمه الذي أكمل به دين كعب وحاتم، وأن إغداقه على الفقراء والمحتاجين متواصل لا ينقطع طوال حكمه.

وله في مذهب الغزل[4]:

حَـدِيْثُكِ مـا أَحْلَـى! فَزِيْـدِي وَحَـدِّثِي عَـنِ الرَّشَـإِ الفَـرْدِ الجَمَـالِ المُثَلَّـثِ

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٠، ص ٢٢٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٦٠.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦٥.

(٤) الديوان ، القصيدة رقم ٨ ، ص ١٦٩.

في قوله: (المثلث)، كناية عن ديانة محبوبته، فهي نصرانية تدين بديانة التثليث. والمثَلِّث: اسم فاعل وهو الذي يثلث في عبادته.

وعندما يعترف بأنه ليس له أصدقاء يؤتمنون؛ فإنه يقول[1]:

والنَّاسُ أَغْرِبَةٌ إذا قَايَسْتَهُمْ وأخو المُصَافاةِ الغرابُ الأَبْيَضُ

تلوح لنا مشاعر اليأس عند ابن الحَّداد في هذا البيت باستخدامه للتعبير (الغراب الأبيض)؛ إذ لا يوجد غراب أبيض، وإنما يُضرب به المثل في الندرة، فالشاعر ينفي صفة الوفاء في الأصدقاء؛ إذ ليس له صديق مؤتمن. والبديع أن الكناية في هذا البيت كشفت عن عجز الشاعر عن وجود الأصدقاء الأوفياء لديه؛ بسبب ما وقع له من الوشاية من قِبل حُسَّاده ومنافسيه عند المعتصم.

ومن كناياته البديعية، قوله في نويرة[2]:

علـى صُدْغِهِ الشِّعْرَى تَلُوْحُ وتَلْتَظِي وفـي نَحْرِهِ الجَوْزَاءُ تَزْهَى وَتَزْدَانُ

ففي قوله:(صدغه الشعري)، كناية عن حرارة خدّ صاحبته الذي يشبه الشَّعرى حين تطلع في شدة الحر وكأن صَدغَهَا يتلظى فتبدو حمرته. وقوله: (وفي نحره الجوزاء)، كناية عن القلادة التي وضعتها في عنقها، فهي تلمع لمعان الجوزاء. واستخدام الشاعر لهاتين الكنايتين في البيت لوصف محبوبته حسيًّا؛ مما يقرّب للمتلقي جمالها الذي تزهو به.

ومن الوصف الحسي لنويرة إلى الوصف المعنوي لها، يقول[3]:

وَلِعِي بذاتِ القُلْبِ أَفْقَدَ أَضْلُعِي قَلْبًا عليه ما يَرِيْمُ يَرِيْنُ

والبيت كناية عن غلبة الشوق والحب في قلبه لنويرة صاحبة السوار. إن عاطفة الشوق عنده تلوح في الأفق؛ حيث إنه لا يستطيع أن يسيطر على مشاعره وعواطفه تجاه من يحبها. وقوله: القُلب بضم القاف : سوار المرأة. ويريم: يقيم والذي يريم على قلبه هنا هو الهوى والصبابة والشوق. ويرين: يغلب عليه.

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٣٧، ٢٣١.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٨.

فمحبوبته تفردت بالجمال والحُسن، يقول[1]:

وفـــي شِـــرْعَةِ التَّثْلِيْـــثِ فَـــرْدُ مَحَاسِـــنٍ   تَنَـــزَّلَ شَـــرْعُ الحُـبِّ مِـنْ طَرْفِـهِ وَحْيَـا

وفي قوله: (فرد محاسن)، كناية عن تفرّد محبوبته بالحسن والبهاء من بين تلك المسيحيات، وكناية أخرى في قوله: " من طرفه وحيا" عن صفة جمال عينيها.

لقد برع ابن الحَّداد في كناياته، ومن ثمّ يمكن القول: إنه كان يكتب بفيض الشعور، ونبض القلب؛ فأصبحت مفرداته معاني متآلفة، وصورًا بديعية نادرة، عرف صاحبها كيف يفتتن بها، وكيف ينظمها في ثنايا ألفاظه وأشعاره. ترتسم في لون فني رفيع ،وصنعة أدبية محكمة، وإتقان بلاغي رصين.

(1) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص ٣٠٦.

المبحث الثاني: التشبيه

أولًا: فن التشبيه.

ثانيًا: التشبيه عند ابن الحدَّاد في شعره.

أولًا: فن التشبيه:

التشبيه يحسّن الشعر ويحليه، ويبعث فيه السحر ويزكيه؛ فيملؤه بالحلاوة والطلاوة، وينثر فينا الخيال، وينشط الفكر، ويجعل البعيد قريبًا، والغامض واضحًا جليًّا، ويزيل من النفوس العناء، ويغمرها بالمشاعر والأحاسيس؛ ولهذا فإنه في الشعر كالنور في البدر، والحرارة في الشمس، والعذوبة في الماء، واللطف في الهواء؛ لما فيه من توكيد المعنى في القلب، وشدة التأثير في النفس، وإثارة الإحساس والشعور، على أن ذلك لا يتم إلا بحسن التشبيه وروعته، وحسن تناوله ومناسبته؛ وإلا غدا ممجوجًا مقحمًا، ووحشيًّا منفرًا، فما التشبيه؟

التشبيه اشتراك شيئين في صفة واحدة أو عدة صفات، سواء أكان هذا الاشتراك ماديًّا أم معنويًّا. المادي أو الشكلي: كتشبيه الخد بالورد على اعتبار اللون، والمعنوي: كتشبيه الرجل الكريم بالبحر، فالتشبيه إذًا: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية؛ لكان إياه، ألا ترى أن قولهم:(خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه. وكذلك قولهم: "فلان كالبحر، وكالليث"، إنما يريدون كالبحر سماحة وعلمًا، وكالليث شجاعة وقوة، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهومته[1] .وليس شرطًا أن يكون المشبه والمشبه به متقاربين في الحقيقة، بحيث يكون الشيء هو الشيء نفسه، مع ازدياد الصفة في أحدهم على الآخر، بل إن روعة التشبيه تكمن في أن "يقرِّب بين البعيدين؛ حتى تصير

---

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٢٢.

بينهما مناسبة واشتراك"[1]؛ لأن التقريب بين البعيدين يرسّخ الصورة في الذهن، ويوثب الفكر فيها؛ فتكون أكثر رسوخًا في النفس، وأشد تأثيرًا فيها.

وذهب بعض الأدباء والبلغاء إلى أن " وقوع التشبيه إنما هو أبدًا على الأعراض، لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحدة، اختلفت أنواعها أو اتفقت، فقد يشبهون الشيء بسمِيِّه ونظيره من غير جنسه، كقولهم:(عين كعين المهاة، وجيد كجيد الريم)"[2].

ولا تظن الباحثة هذا عين الحقيقة، وإلا حُصر التشبيه في الشكل، وامتنع عن المضمون، والمعنى، والجوهر، وظل عرضيًّا شكليًّا بعيدًا عن الحقيقة في مجملها؛ إذ إن روعة التشبيه تكمن في الجوهر. وكثيرةٌ هي التشبيهات التي يكون ظاهرها عرضًا أو شكلًا، والمقصود منها الجوهر، ولا سيما صفات الجود، والسماحة، والشجاعة، والعفة. فالتشبيه ليس مقصورًا على تشبيه الشكل، أو الأعضاء، أو الهيولي؛ بل إنه يتضمّن أيضًا الجوهر، والمضمون، والعمق أحيانًا كثيرة.

ولا ترى الباحثة أن التشبيه الذي يُعنى بالعرض فقط يعد بديعًا، "إلا إذا أفاد شيئًا زائدًا على التشبيه كالمبالغة"[3]، أو التوكيد، أو التجديد، أو الطرافة، أو الدلالة على المشاعر العاطفية الجياشة.

والمتشابهان بعد ذلك إنما يتشابهان غالبًا بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة؛ لذا يعدّ التشبيه من المجاز، الذي يعدُّ أصلًا من الحقيقة، وأفضل موقعًا في القلوب والآذان [4]؛ ولهذا يروق التشبيه الجيد للآذان، ويحسن للأفهام؛ إذ إن المجاز يعين التشبيه على تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، ويبصره بالصورة كما أراد الشاعر لها أن تبصر وأن تُدرك. وإنما يشبه الشاعر شيئًا بشيء؛ ليقرّب للناس المعنى الذي يرومه، أو يوضّح الشيء المبهم؛ ليزيل إبهامه، ويجعله واضحًا جليًّا للعيون، والقلوب، والعقول؛ إذ إنه يلجأ إلى التشبيه؛ لإيضاح ما يريد قوله، ولبيان معناه عبر الصورة، والخيال، والتأويل.

---

(1) العمدة، ج١، ص ٢٥٤.

(2) المصدر نفسه، ج١/ ص ٢٥٢.

(3) كتاب العقد البديع في فن البديع، ص ٧٤.

(4) العمدة ج١/ ص٢٥٤،٢٥٥.

ومن المعهود أن يكون التشبيه الأدنى بالأعلى عند المديح، والأعلى بالأدنى عند الذم، كقولنا: تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، أو مسك كالتراب، وياقوت كالزجاج أو الحصى(١).

ولاشك أن للبيئة أثرًا دامغًا في التشبيهات والأوصاف التي استخدمها العرب في أشعارهم، إذ فَرضتْ البيئة التي كانوا يعيشون فيها تشبيهات بعينها، استمدوها من واقع حياتهم، وانتقوا منه أفضل التشبيهات التي يرون فيها ذروة الجمال في المديح، أو هوة القبح في الهجاء؛ ولهذا أودع العرب أشعارهم الكثير من الأوصاف والتشبيهات التي قد أحاطت بها معرفتهم، وأدركتها عيانهم، وعايشوها بتجاربهم في البوادي متوسدين الصحراء، وملتحفين السماء على اختلاف الأزمنة، والفصول، والكائنات من حيوان، وجماد، وطبيعة، وماء، وأسبغوا على هذه التشبيهات أحاسيسهم وطباعهم على اختلاف أطوار العمر ومواقف الحياة، فشبهوا الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبوا إليه في معانيهم التي أرادوها(٢)، فكانت هناك تشبيهات عامة اتبعها غالبية الشعراء، متخذين منها نهجًا في طريقة تشبيههم وتصويرهم، ومنها تشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والجمال بالشمس أو القمر، والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل، واللئيم بالكلب .

وقد تُحذف منه الأداة(٣)؛ ولهذا يتفاوت التشبيه في الفضل، والاستحسان، والروعة، والإتقان، والبراعة، والإبداع، ويعود ذلك إلى طريقة الشاعر في التشبيه، ونوع المشبه والمشبه به، ووجه الشبه بينهما، وعلاقة المشاكلة، أو المناسبة، أو التقارب بينهم أو التباعد.

غير أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على عدة وجوه، منها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلي ما تقع عليه، كقوله تعالى ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء** ﴾(٤)، فالمعنى الذي يجمعهما بطلان التوهم مع شدة الحاجة، ولو قال: يحسبه الرائي ماء، لم يقع موقع قوله الظمآن؛ لأنه أشد حرصًا عليه، وأكثر تعلقًا به. ولا تخفى روعة تشبيه أعمال الكفار بالسراب

---

(١) المصدر نفسه، ج١/ ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥.

(٢) كتاب عيار الشعر، ص ١٥ ـ ١٦.

(٣) عيار الشعر، ص ٢٣، وينظر: كتاب الصناعتين، ج٢/ص ٢٧١.

(٤) سورة النور، الآية ٣٩.

الذي لا يمكن أن ينالوا منه شيئًا. والثاني: إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، كقوله ﷻ: ﴿وَإِذ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ﴾[1]، بجامع الارتفاع في الصورة. والثالث: إخراج ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يُعرف بها، كقوله تعالى: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاء وَالْأَرْضِ﴾[2]، بجامع العظم، وإفادة التشويق إلى الجنة بحسن الصفة، وإفراط السعة.

والرابع: تشبيه ما لا قوة له في الصفة بما له قوة فيها، كقوله تعالى: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾[3]، بجامع العظم، مع إفادة بيان القدرة في تسخير الأجسام العظام للانتفاع بها.

ومنها: إخراج الكلام بالتشبيه مخرج الإنكار، كقوله: ﴿أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ﴾[4]، ففيه إنكار على من جعل حرمة الجماد، كحرمة من آمن بالله، وهذا تعظيم لحال المؤمن بالإيمان[5].

وأما أنواع التشبيه فكثيرة، منها: الصريح، والعقلي، والمطلق، والمشروط، والمؤكد، والتفضيل، والعكس، والإضمار، والتسوية، والمفصّل، والوهمّي، والخيالي، والتخييلي، والمقلوب، والملفوف، والمفروق، والمجمل...إلخ[6].

ولا يهمنا نوع التشبيه بقدر ما يهمنا حسن التشبيه وبديعه، وجمال الصورة وروعتها. وقد اختلف الشعراء في طرقهم وحسن تشبيهاتهم، وروعة أوصافهم وفضائلها، فمن محسن إلى مسيء، ومن محمود إلى مذموم، ومن مقتصد إلى مفرط.

---

(١) سورة الأعراف، الآية١٧١.

(٢) سورة الحديد، الآية٢١.

(٣) سورة الرحمن، الآية ٢٤.

(٤) سورة التوبة، الآية ١٩.

(٥) تحرير التحبير، ج١/ ص ١٥٩.١٦٠ - ١٦١.

(٦) روضة الفصاحة، ص ٢٥ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٣ - ٣٤.

ثانيًا: التشبيه في شعر ابن الحدّاد:

من صور التشبيه عند ابن الحدّاد، ما كان بناؤها يقوم على طرفين ماديين، فعندما يقول[1]:

وفــي الغُصْــنِ الرَّطيْــبِ وفــي النــ ـــــــنَقَا المُـــــرْتَّجِّ عِطْفَــــاكِ

وعنـــــد الــــرَّوْضِ خَــــدَّاكِ ومـــــــن رَيَّــــــاه رَيَّــــاكِ

ففي الصورة التشبيهية في البيتين نجده يرسم صورة بين (الغصن الرطيب) و(النقا المرتج)، وبين (الروض) و(خداك)، حيث يشبه قدّها بالغصن، وقفاها بالنقا أي: الكثيب من الرمل، وقد كانت هذه عادة الشعراء في طرق مثل هذه الصورة التشبيهية لوصف المحبوبة في القدّ والجسم. وقد اعتمد الشاعر على التشبيه، شبه خديها المتوردين (بورد الروض) في النضارة والطراوة والنداوة. والنقا: الكثيب من الرمل، وعطفاكِ: جانباك.

ومنها أيضًا هذه الصورة [2]:

وسَــــاجِعَةِ الأَطْيَــــارِ تَشْــــدُو كأنَّهــــا فَتَــــاةٌ لهــــا الأوراقُ حُجْــــبٌ وأَسْــــتارُ

والشاعر هنا ينظر إلى صورة مرئية؛ فالتشبيه التمثيلي هنا اعتمد على المقابلة والاستنتاج، وغاية الشاعر هنا أنه أراد أن يذكر (ساجعة الأطيار)، وهي التي تذكره بصاحبته تشدو خجلاً وحياءً (وكأنها فتاة لها الأوراق حجب وأستار).

ويقول وهو يهنئ ابن هود بمناسبة مولود جديد[3]:

فَبَشِّـــرْ ســـماءَ السَّـــنَا والسَّـــنَاءِ بـــنجم هُـــدىً لَاحَ فـــي آلِ هُـــوْدِ

بِمُقْتَـــبَسٍ مـــن شُـــمُوْسِ النُّفُـــوْسِ ومُقْتَـــدَحٍ مـــن زِنَـــادِ السُّـــعُوْدِ

هِـــلَالٌ تَـــأَلَّقَ مـــن بَـــدْرِ سَـــعْدٍ ومُـــزْنٌ تَخَلَّـــقَ مـــن بَحْـــرِ جُـــوْدِ

(١) الديوان، القصيدة، رقم ٤٤، ص٢٤٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٤، ص ٢٠٨.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢١، ص ٢٠٣.

بنى الشاعر صوره التشبيهة الرائعة على المجاز المرسل باعتبار ماسيكون في شأن هذا المولود فهو "نجم هدى" حيث شبهه بالنجم التي تهتدي به عابروا الطريق عند ضياعهم عن الجادة.
يقول: إنه ابن بدرٍ في تألقه، وابن بحرٍ في جُوده. وهنا ايضاً يشبه والد الطفل بالبدر في اشراقة وجهه، وبالبحر في كرمه.
يقول ابن الحَّداد[1]:

وَارَتْ جُفُـــوني مِـــنْ نُـــوَيْرَةَ كاســـِمِها نـــارًا تُضِـــلُّ وكـــلُّ نـــارٍ تُرْشِـــدُ

يلتفت الشاعر داخل نفسه، كما يلتفت إلى خارجها، ومن خلال هذه المعادلة نلمس انفعال الشاعر، الذي اتخذ من تلك المعادلة جسرًا للوصول إلى نفس المتلقي؛ لأنه التقط التشبيه من أشياء لها أثرها في نفسه، فقام بتشكيل صورته وفق ما يحسه، وليس وفق ما يبصره، ومع أن المقابلة حسية، لكنها تذهب إلى ما وراء هاجس الشاعر، ولعل المتلقي يستشعر بلذعة النار المنبعثة من عيون محبوبته (نويرة)، ويكاد يرى (النار المرشدة)، فهناك نار الحب التي (تضل الشاعر)، وهناك النار التي (يسترشد بها الناس)؛ ومن هنا جاءت الصورة التشبيهية غير مبتذلة؛ لكونها عبرت عن الإحساس الذي استمده الشاعر من تجربته.

إن ثمة تشبيهات وُفِّق الشاعر فيها، فعندما يقوم بتركيب صورة تعتمد على أساس حالة انفعالية شعورية، فإنه يتوجّه إلى تجلي موقف معين يسعى إليه، فيقول[2]:

ذَابَـــتْ سُـــيُوْفُهُمُ أَســـىً، فَظُبَاتُهـــا تَحْكِـــي المَـــدَامِعَ والجُفُـــوْنُ الأَجْفُنَـــا

وحين يتأمل المتلقي جمال هذا البيت، تتجلى أمامه حدود تلك الصورة البسيطة في تركيبها، والعميقة في مضمونها. ومع أن الصورة التشبيهية تبدو للوهلة الأولى في صورة ذوبان للسيوف، وتشبيهها بالمدامع التي تذرف الدموع وإغمادها بالجفون، لكن عند معاودة القراءة والتأمل؛ تتبيّن الصورة النفسية الانفعالية، التي تتمثّل في عدم استطاعة السيوف الصمود أمام حقيقة الموت وسطوته. والظبات: جمع ظُبة وهي حد السيف. والمدامع: جمع مدمع وهو موضع الدمع، والمراد هنا العيون. والجفون: جمع جفن ويقصد غمد السيف. والأجفن: جمع جَفن وهو

(1) الديوان، القصيدة رقم ١٥، ص ١٩٠.
(2) الديوان، القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٨٢.

غطاء العين. يقول: حتى إن سيوفهم ذابت أسى لفراق أم المعتصم. وهنا يوفق في تشبيه السيوف بالمدامع، وأغمادها بجفون العيون.

وفي قصيدة أخرى يقول[١]:

فكَأَنَّمَا بِيْضُ الصِّفاحِ جَدَاوِلُ وكأنَّمَا سُمْرُ الرِّماحِ غُصُوْنُ

مع عدم خروج الشاعر في هذين التشبيهين:(بيض الصفاح، جداول)، و(سمر الرماح، غصون) عن نطاق الحسية؛ إلا أنه وُفِّق حين أشرك عنصر الطبيعة في صورة الحرب[٢].

إن الصورة التشبيهية عند النظر إليها للوهلة الأولى، تبدو بسيطة في تشابه لوني بين أطراف التشبيه، ولكن بعد معاودة النظر إليها؛ يتضح أن لها بُعدًا نفسيًّا يتمثّل في كثرة صفوف جنود المعتصم بن صمادح وشجاعتهم، وأن لمعان سيوفهم في ساحة المعركة كلمعان صفحة مياه الجداول الصافية، وفي قوله: " سمر الرماح غصون" تشبيه الغصون التي استوت على سوقها واشتدت صلابتها فتحول لونها من الخضرة إلى السمرة، فأصبحت جاهزة لصناعة الرماح منها والمعدة للقتال.

ومن صوره التشبيهية قوله[٣]:

والسَّمْهَرِيَّةُ كالنُّهُوْدِ نَوَاهِدُ والمَشْرَفِيَّةُ في الجُفُونِ جُفُوْنُ

أبدع ابن الحَّداد في هذا البيت، الذي يواري خلفه بُعدًا نفسيًّا ناتجًا عن المعاناة في الوصول إلى قلب نويرة، والفوز بها عشقًا ووصلًا، فهو يريد نويرة، ولكن حيل بينه وبين ذلك. وتمثلت الصورة هنا في تشبيه الرماح في نهوضها بنهود الشابات، والسيوف في أغمادها بجفون الحسناوات.

ومن صوره التشبيهية، هذه الأبيات التي تضمّنت وصفًا لقصر المعتصم، حيث أطلق ابن الحَّداد قريحته الشعرية، وعنان ألفاظه واصفًا إياه بأوصاف أبدع فيها، وكأن المتلقي عند سماعه هذه الأبيات يرى القصر ماثلًا أمام عينيه.

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٧.

(٢) ينظر الديوان، ص ٢٦٨، الهامش.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٦.

يقول[1]:

والمجلســـــــانِ النَّيِّـــــــرانِ تآلفَـــــــا هَـــذَا لِهَـــذَا فـــي البَهَـــاءِ قَـــرِيْنُ
كـــــــالمُقْلَتَيْنِ أو اليَــــــدَيْن تَأَيَّـــــدَا والحُسْـــنُ يَعْضِـــدُ أَمْـــرَهُ التَّحْسِـــيْنُ

ومن صوره التشبيهية الأخرى التي يكررها مع اختلاف الموقف النفسي وراء تلك الصورة البسيطة، قوله[2]:

ذَابَـــتْ سُــــيُوْفُهُمُ أَســـىً، فَظُبَاتُهــــا تَحْكِـي المَـدَامِعَ والجُفُـوْنُ الأَجْفُنَـا

تكمن الصورة في تشبيه السيوف بالمدامع، وأغمادها بجفون العيون، وهذه الصورة تطرَّق إليها ابن الحَّداد في أكثر من موضوع، لكن البعد النفسي يتضمّن في عزاء الشاعر لأم الخليفة المعتصم، التي كان في موتها فاجعة على أهل المرية عامة، وابنها المعتصم خاصة، الذي أطال الحزن عليها؛ حتى إن السيوف ذابت حزنًا وأسىً على فراقها.

ويفضل ابن الحَّداد الشباب على الكهولة والضعف، فهما مرحلتان متناقضتان، كما هو الحال في الطباق بين (زيادة) و(نقصان)، فهو يشبه مرحلة القوة والفتوة بالقمر في أول ظهوره، أما الهرم فيشبه آخر الهلال الخفي، وهي صورة تشبيهية واضحة، لكن يكون لها صداها لدى المتلقي، يقول[3]:

وزيــــادَةُ الأقْمَـــــارِ بَـــــدْءُ شُـــــهُوْرِهَا وَتَعُّقُـــــب اَلأعْقَـــــابِ بالنُّقْصَـــــانِ

ومن التشبيهات التي وقع فيها في لزوم ما لا يلزم - حيث أعنتَ نفسه في حرف الروي- وصفه لفتيات حسناوات يتبخترن في مشيهن بخطوات وئيدة، بثياب مزركشة الغطاء، وهو يقصد بذلك محبوبته نويرة، حيث يقول[4]:

أقْــبَلْنَ فـي الحِبَـرَاتِ يَقْصِـرْنَ الخُطَـى ويُـــرِيْنَ فـــي حُلَـــلِ الوَرَاشِـــيْنِ القَطَـــا
سِـــرْبُ الجَـوَى لا الجَـوِّ، عُـوِّدَ حُسْـنُهُ أنْ يَرْتَعِـــي حَـــبَّ القُلُـــوبِ ويَقْلُطَـــا

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧١.
(2) الديوان، القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٨٢.
(3) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٨٦.
(4) الديوان، القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٢.

مالَــتْ مَعَــاْطِفُهُنَّ مِــنْ سُــكْرِ الصِّــبا   مــيلًا يُخِيْــفُ قُــدُوْدَهَا أَنْ تَسْــقُطَا
وبمَسْــــقَطِ العَلَمَــــيْن أَوْضَــــحُ مَعْلَــــمِ   لِمُهَفْهَــفٍ سَــكَنَ الحَشَــا والمَسْــقِطَا

يقول: إن هذه الفتيات، ومن بينهن محبوبتي، يتبخترن في ثيابهن المزركشة، فيُشبههن في مشيهن بالقطا. وهنا جعل الصِّبا خمراً سكرت بها.

ومن بدائع تشبيهاته: وصف شجاعة المعتصم، فهو يقدم إلى المعركة كالأسد الذي يهجم على فريسته، وإذا ضرب خصمه بسيفه أماته في حينه، فهو كالأرقم الذي إذا نهش إنسانًا قتله من ساعته، يقول(١):

يجــــيءُ كالهَصِــــرِ الفَضْــــفَاضْ مقتــــتلًا   أَصَــــمُّ كــــالأرقم النَّضْــــناض إذْ يَجَــــأُ

ويلاحظ على جانب كبير تشبيهات ابن الحَّداد انها تشبيهات عميقة، وإن كانت قد طُرقت من قبل، وإن كان يُغلّف بعضها أبعادًا نفسية متعلقة بالشاعر، وما يتصل من أحداث واكبته في مسيرة حياته. إلا أنها مليئة بالصور الجميلة التي تعرفنا عليها من خلال تشبيهاته.

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٣٥.

المبحث الثالث: الطباق

أولًا: فن الطباق.

ثانيًا: الطباق عند ابن الحَّداد في شعره.

أولًا: فن الطباق:

الطِّباق من الفنون البديعية التي تجذب النفس، وتدهش العقل، وتسحر القلب؛ إذ تحرّك الأضداد الفكر في العقول، والنبض في القلوب، ولا سيما إن كان هذا الطباق ممزوجًا بعواطف النفس الإنسانية، متقدًا بالانفعالات النفسية، صادرًا عن تجربة شعورية مفعمة بالمشاعر النفسية.

والطباق هو الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام، كالبياض والسواد، والحر والبرد، مع مراعاة المشاكلة بينهما، وقد يكون هذا الطباق بين اسمين، كقوله تعالى: ﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ**﴾[1]، أو بين فعلين، كقوله تعالى: ﴿**فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلاً وَلْيَبْكُواْ كَثِيرًا جَزَاء بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ**﴾[2]، أو حرفين من مثل:

فيَـا لَيْتَنِــي مِــنْ بَعــدِ مَــوْتِي ومَبْعَثِــي　　أكُــونُ رُفَاتًــا لا علــيَّ ولا لِيَــا

أو قول المجنون[3]:

فيـا ربِّ ســوِّ الحـبَّ بينـي وبينهـا　　يَكُـونُ كِفَافًـا لا علـيَّ ولا لِيَـا

ورأى بعضهم أن الطباق ضربان: ضرب حقيقي، وآخر مجازي، وسموا الأول طباقًا، والثاني تكافؤًا، كقول أبي الشغب العباسي:

حُلْــوُ الشَّــمَائِلِ وهــو مُــرٌّ بَاسِــلُ　　يَحْمِــي الــذِّمَارَ صَــبِيْحَةَ الإِرْهَــاقِ

---

(1) سورة الكهف، الآية ١٨.

(2) سورة التوبة الآية ٨٢.

(3) ينظر: كتاب العقد البديع في فن البديع.

فليس الإنسان ولا شمائله مما يذاق بحاسة الذوق؛ ولذلك فهذا مجاز، وعليه فهو تكافؤ(١).

وترى الباحثة أنَّ يمكن الاستغناء عن هذا التقسيم، وعن تلك التسمية، وأن الطباق ينطبق على الحقيقة والمجاز. بل إن جماله ينبع من المجاز، وتأويل المعاني، وحسن سبكها مع الغرض المقصود، ويكفي أن تكون الكلمة ضد الأخرى ليكون طباقًا، كقوله تعالى: ﴿**إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ**﴾(٢)فكأنهم قالوا: إنا لصادقون(٣).

وذهب بعض البلاغيين إلى تقسيمه إلى طباق إيجاب وطباق سلب، فالإيجاب: أن تكون الكلمتان مثبتتين، كقوله تعالى: ﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى**﴾(٤). وطباق السلب هو الذي لم يصرّح فيه بإظهار الضدين، وهو ما اختلف فيه الضدان، بأن يجيء إحداهما مثبتًا، والآخر منفيًّا، أو يكون أمرًا، والآخر نهيًا(٥)، كقوله تعالى: ﴿**فَلاَ تَخْشَوُهُمْ وَاخْشَوْنِي**﴾(٦).

ثانيًا: الطباق في شعر ابن الحَّداد:

لا يعني شيوع الطباق في شعر ابن الحدَّاد أنه يتكلّف الصنعة البديعية، ذلك أن ألفاظه تأتي عفوية معبرة عن ألمه الداخلي الذي يعانيه، وهمَّه الوجداني الذي يؤرقه، فتندفع هذه المكبوتات النفسية من داخله إلى أشعاره بما فيها من ألوان البديع. والعلاقة عنده بين اللفظ والمعنى علاقة وثيقة؛ إذ تعبر ألفاظه عن معانيه، وعواطفه، ومشاعره، دون أن يكون ثمة سعي وراء الألفاظ والبحث عنها، فالطباق عنده نفسي، ونفسه هي التي تطلب الكلمة المضادة دون تعسف أو افتعال، ويدل على ذلك قوله(٧):

---

(١) تحرير التحبير، ج١/ ص ١١١ - ١١٢.

(٢) سورة يس، الآيتان: ١٥-١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١ / ص١١١-١١٢.

(٤) سورة النجم، الآية ٤٣.

(٥) الإيضاح: ج٦، ص ٩.

(٦) سورة المائدة، آية ٤٤.

(٧) الديوان، القصيدة رقم ٦٥، ص ٣٠١.

فَــدَعِ الزَّمَـــانَ فإنَّـــه لـــم يَعْتَمِـــدْ بِجَلَالِـــــهِ أحـــــدًا ولا بِهَوَانِـــــهِ
كـــالمُزْنِ لـــم يَخْصُـــصْ بنـــافعِ صَـــوْبِهِ أُفْقًـــا ولـــم يَخْتَـــرْ أَذَى طُوْفانِـــهِ
لكـــــنْ لِبَارِيْـــــهِ بَـــــوَاطِنُ حِكْمَـــــةٍ فـــي ظـــاهرِ الأضـــدادِ مِـــنْ أَكْوَانِـــهِ

فهل نرى فيه سعيًا وراء انتقاء الألفاظ، أو تكلفًا في البحث عن الكلمات؟ أم أن كل كلمة فيه تستدعى الأخرى استدعاء لطيفًا، يولّد من خلاله صورًا متماسكة معبرة؛ إذ إن الشاعر يشكو الدهر وتقلبه، فإنه إذا رفع شأن أحد أو أذلّه، فلا يتعمد ذلك، كالمزن الذي يفيد مطره ناحية، ويضر أخرى دون قصد. وفي الأخير يرجع الشاعر بواطن الحكمة في ظاهرة الأضداد إلى الله ﷻ وليس إلى الزمان أو المزن، وقد يقصد بذلك ما ألمّ به بعد خروجه من المرية، بعد اعتقال أخيه، وكيف كانت حاله عند المعتصم، ثم كيف أصبح ذليلًا مطرودًا من دياره، وليس هذا غريبًا على الدنيا، فهذه حال الدهر بين سعادة وتعاسة، أو حلاوة ومرارة، أو فرح وحزن، أو نعيم وبؤس، أو بكاء وضحك، أو عز وذل. ونجد من خلال ذلك جودة الطباق الذي أثر في المعنى، فلو قال الشاعر:" بجلاله" ولم يأتي بضده " ولا بهوانه" لما كان وقعها على النفس والتأثر من الزمان وظلم أهله.

وهذا ما دفع ابن الحّداد إلى أن يطابق بين الجلالة والهوان، ونافع وأذى، وبواطن وظاهر، طباقًا فنيًّا طبيعيًّا في صورة بديعية، لا يبدو أي أثر فيها للتكلف.

وفي موطن آخر يشكو الزمان وماذا فعل به، فيقول(١):

فَكَأنَّمـــــا الإظـــــلامُ أَيْـــــمٌ أَرْقَـــــطُ وكأنَّمـــــا الإصـــــباحُ ذِئْـــــبٌ أَضْـــــبَحُ
صَـــدَعَ الزَّمـــانُ جميـــعَ شَـــمْلِيَ جـــائرًا إنَّ الزَّمـــــانَ مُمَلَّـــــكٌ لا يُسْـــــجِحُ
يَمَّمْتُهـــا سَرَقُسْـــــطَةَ وَهْـــيَ المَـــدَى والـــدَّهْرُ يَكْـــبَحُ واعتزامِـــي يَجْمَـــحُ

يشكو الشاعر الزمان وظلمه؛ حيث جعله حبيس الهم والحزن، يعاني ألم فراق الأحبة في المرية. وصعب على الإنسان أن يترك موطنه رغمًا عنه، فقد طرد الشاعر من دياره وخذله المعتصم، ولم تشفع له مكانته عنده؛ فجعل يلوم الزمان، ويشكو تقلّب الدهر الذي أجبره على

(١) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٠ - ١٨١.

قصد سرقسطة. وتوحي كلمة (جائر) بالضغط النفسي الذي كمن داخله، فقد اعتاد على نوائب الدهر وتقلّبه عليه؛ فبدت تلك الأبيات معبّرة عما يُكنَّه في نفسه، وتمثّلت فيها مشاعر الحزن، وظلم الدهر وتقلّبه في الطباق بين الإظلام والإصباح، وجائر ويسجح، ويكبح ويجمح. وفي هذه الأبيات مقابلة معنيين بمعنيين، حيث قابل" والدهر يكبح" بـ " واعتزامي يجمح".

وإذا تطرقنا إلى موضوع عشق نويرة، فإن ديوانه يرتكز على عشقها والغزل بها، ومدح المعتصم وذكر محامده، بينما كانت بقية الأغراض الأخرى مبعثرة هنا وهناك في طيّات ديوانه، وتأتي شكواه من الزمن، وفخره بشعره في منزلة أقل من الغزل والمدح؛ ولذا رأت الباحثة أن يكون استخراج البديع مقتصرًا على تلك الأغراض الأربعة السابقة الذكر _ الغزل، والمدح، والشكوى من الزمن ، والفخر بشعره _

أما عن عشق نويرة والتغزل بها، فقد خصّص الشاعر معظم شعره في ديوانه بين الحب والصدّ، فيظهر مشاعر الحب إليها والشوق، ومدى ألمه جرَّاء الصدّ منها وعدم التودد إليه، حيث يقول[1]:

وَارَتْ جُفُونِي مِنْ نُوَيْرَةَ كاسِمِها نارًا تُضِلُّ وكلُّ نار تُرْشِدُ

حيث يخاطب نويرة ويعاتبها على ما تفعله به، فكل نار ترشد إلى المبتغى، إلا نارها التي تضل، وتؤدي إلى الهلاك، وكأنه يقول لها: يصعب علي أن أتلذذ بقربك، فأنت تمتنعين عني بالصدِّ والهجران. وتوحي كلمة (نار) بالتعب والألم النفسي الذي يصارعه من حبّ وصدّ؛ حتى جلب له هذا الصراع ألما شبهها فيه بالنار المحرقة التي تؤذي من يقترب منها، فكيف بمن يُعايش تلك النار ليلًا ونهارًا؟ يقول[2]:

لقد سَامَنِي هُوْنًا وَخَسْفًا هَوَاكُمُ ولا غَرْوَ عِزُّ الصَّبِّ أنْ يَتَعَبَّدَا

وتظهر عاطفة الذلّ والهوان عنده بلا تكلّف من خلال الطباق بين الهون والعز، فقد أذله هوى نويرة، فلا غروَ أن يتنسك ويتزهد في الحب؛ لأن في ذلك عزًّا وكرامة له.

ويتذكر الشاعر ليلة قضاها مع محبوبته، ولبُعد تلك الليلة في زحام الذكريات فإنه يكاد ينسى قسمات وجهها الحسَن؛ ومن ثمّ فقد حزن لذلك وتألم وتمنّى لو كان قلبه طائرًا على أغصان

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٥، ص ١٩٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١٦، ص ١٩١.

الشجر ينوح ويشدو، لعله يلتقي بمن يأنس به، فيسليه وينسيه مرارة الحزن وألم الشوق، وكل هذه الذكريات ترجمها لنا الطباق البديعي بين عشية وصبيحة، وينوح ويشدو، حيث يقول[1]:

فَكَانَتْ لنا في ظِلِّكُنَّ عَشِيَّةٌ نَسِيْتُ بها حُسْنًا صَبِيْحَةَ أَعْيادِي

وقَلْبِي على أغصانِ دَوْحِكِ طائرٌ يَنُوْحُ وَيَشْدُوْ والهَوَى نائحٌ شَادِ

ونلحظ عندما طابق بين فعلين مضارعين" ينوح ويشدو" أراد من ذلك استمرارية تعلق قلبه الهائم لمحبوبته وأنه في كل الأحوال يشدو بها وينوح على صدها الدائم له، بينما طابق بين اسمين " نائح وشاد " قاصدً بذلك أن قصة هواه سوف تذكر مع الأيام فهي تتلذذ في صدها لابن الحدَّاد ، وهنا ايضاً يشبه قلبه بطائر ينوح ويشدو علّه يلتقي من يأنس به.

وفي موطن آخر يتجدّد الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بين عشقه لنويرة، وبين معاناة نفسه، إذ يقول[2]:

تُطَالِبُنِي نَفْسِي بما فيه صَوْنُها فَأَعْصِي، ويَسْطُو شَوْقُها فأُطِيْعُها

حيث تظهر لغة العصيان والطاعة عندما تتصارع في جوفه مشاعر الشوق الغلاب والحب العذري، فيعترف بأنه ليس بمقدرته أن يُحكِّم عقله فيما يكابده من الشوق، فنفسه تأمره بالعصيان، ويسطو الشوق فيطيعها.

ويقول في أبيات أخرى[3]:

يُظَنُّ بظاهِري حِلْمٌ وفَهْمٌ ودِخْلَةُ باطِني فيه جُنُوْنُ

إلى كم ذا أُسَتِّرُ ما أُلاقي؟ وما أُخْفِيْهِ مِنْ شَوْقِي يَبِيْنَ

نويرةُ، بِي نويرةُ لا سِواها ولا شَكٌّ فقد وَضَحَ اليَقِيْنُ

إذ يظهر الطباق في هذه الأبيات الثلاثة مدى ما يكابده من لوعة العشق، ومرارة الحرمان، وقسوة الصد. وهذه المشاعر يخفيها ولا يريد البوح بها، ولكن سرعان ما تظهر على ملامحه، ويترجمها عبر أبيات يشاركه فيها المتلقي بما يحسه، فنظن به العقل والحلم، وهو على خلاف ذلك،

(1) الديوان، القصيدة رقم ٢٢، ص ٢٠٥ - ٢٠٦.
(2) الديوان، القصيدة رقم ٣٩، ص ٢٣٥.
(3) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص ٢٦٤.

فهو العاشق المجنون بحبها، ويتساءل: إلى متى أخفي ما ألاقيه من عذاب بسبب صد نويرة وبعدها عني؟ إنني غير قادر على ذلك؛ لأن الشوق فاضح، وسرعان ما يظهر ما أخفيه، يقول [1]:

تَلْهُــو وَأَحْــزَنُ مثـل مــا حَكَــمَ الهَــوَى   لا يَسْـــــتَوِي المســــــرورُ والمَحْـــــزُوْن

وما زالت حكاية العشق مستمرة، وكل تفاصيلها مؤلمة بالنسبة له؛ لأنه يعيشها من طرف واحد، أما الطرف الآخر فيمتنع عليه بالصدّ والحرمان؛ فحَكَم الهوى عليه أن يكون محزونًا، وهي مسرورة. ويوحي الطباق بين مسرور ومحزون بالضغط النفسي الذي ولَّد هذا الحزن الدفين في قلبه. وقد كان الطباق طبيعيًّا بلا تكلف أو مغالاة، حيث فرضت تجربة الشاعر الحزينة وجودها في البيت.

أمَّا ما يخصّ مدائحه في المعتصم، فتطول متشحة بمحامد الخليفة، وانتصاراته، وبطولاته، وإن كان أغلبها يتسم بالمبالغة المقصودة؛ لعله يفوز بكرم الممدوح، ويجود عليه بالمال والمراكز العليا بالدولة، يقول [2]:

حَــوَى المحاســنَ فــي قــولٍ وفــي عَمَــلِ   فَمِثْـــلَ مَهْنَئِـــهِ الأمـــلاكُ مـــا هَنَـــأوا

وهو من جميل طباقه بين قول وعمل؛ ليميّز ممدوحه بجميع المحاسن قولًا وعملًا، على غيره من ملوك الطوائف الذين لم يهنئوا بمثل تلك المحامد كلها.

ويشبه ابن الحّداد نور ممدوحه الوضَّاء على العالمين هدىً وعدلًا بنور الشمس، بل يسابقها وهي في كامل شروقها؛ مبالغة في مدحه من خلال الطباق والمقابلة بين الظلمة والنور، وبين" الدهر ظلماء و المعصوم نور هدى "يقول[3]:

فالــدهرُ ظَلْمــاءُ والمعصــومُ نــورُ هُــدىً   يُضِــيُءُ والشــمسُ فــي أنورهــا تَضَــأُ

كما يقول مادحًا المعتصم في موطن آخر مطابقاً بين فعلين [4]:

كَـــــأَنَّهُمُ فيهـــا غرابيـــــبُ وُقَّــــعٌ   علــى باســقاتٍ لا تَــرُوْحُ ولا تَغْــدُو

([1]) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٨.

([2]) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٥.

([3]) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٦

([4]) الديوان، القصيدة رقم ١٣، ص ١٨٦.

حيث يفتخر الشاعر بنصر ممدوحه في إحدى غزواته، مشبِّهًا رؤوس الأعداء وهي مصلوبة على الرماح بالغربان الجاثمة على أغصان الشجر لا تغدو ولا تروح، وجاء الطباق بين لا تغدو ولا تروح بلا تكلف؛ ليظهر قوة ممدوحه في المعركة، وكيف يقضي على الأعداء.

ويستمر الشاعر في مدح المعتصم في تصوير شجاعته وكرمه، فيقول واصفًا كرمه[1]:

مَفِيْضُ الأيادِي فوقَ أَدْنَى وأَرْفَعٍ وصَوْبُ الغَوَادِي شامِلُ الغَوْرِ والنَّجْدِ

يبالغ الشاعر في مدح المعتصم اتكاء على صورة المطر حين يروي السهل والجبل، وكذلك فجُود الممدوح بلغ أدناهم وأرفعهم، فقيرهم وغنيُّهم على السواء، والذي أظهر المعنى ذلك الطباق بين أدني وأرفع، والغور والنجد.

ثم يقول مبالغًا في مدح المعتصم عند ظهوره على الأعداء في ساحة الوغى، حيث صُعق أعداؤه من هول رؤيته، وذهبت عقولهم من سماع صوته! وكأنهم يُنفذون أوامره، سواء أحبوا ذلك أم كرهوا، حيث يطابق بين " تجلى وتغلغل" وايضاً هناك مقابلة بين " إذا تجلى إلى أبصارهم صعقوا و إن تغلغل في أفكارهم همأوا" يقول[2]:

إذا تجلَّى إلى أبصارِهِمْ صَعِقُوْا وإنْ تَغَلْغَلَ في أفكارِهِمْ هَمَأُوْا
لو أَغْلَظَ المَلْكُ أمْرًا فيهِمُ ائتَمروا لو اقتضى الجيشُ رَدًّا منهُمُ رَدَأُوْا

كما يفخر بنسب ممدوحه قائلًا[3]:

مَلْكٌ له العِزُّ من ذاتٍ ومن سَلَفٍ فَحَسْبُ كلِّ الملوكِ الهُوْنُ والجَزَأُ

لقد اكتسب المعتصم العز من أجداده، أما غيره فاكتسب الذل والهوان، فشتان بينهما؛ إذ مَن كان العزّ رداء له؛ فما ذلّ، ومن امتطى الهوان؛ ذل. وقد أوضح الطباق بين العزّ والهوان المسافة الشاسعة بينهما.

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ٢٠٠.

(2) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٠ - ١١١.

(3) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢٨.

ومن الأمور التي لا تنكر عند ابن الحدّاد، أنه لا يغفل الفخر بنفسه والاعتزاز بها، وتصوير مدى تفوقه على أقرانه في مجال الأدب والشعر، والطباق بين " أنكرت وعَرفت " وفي البيت مقابلة بين الشطر الأول والثاني، يقول(١):

وَإنْ أَنْكَــرَتْ أَفهـــامُهُمْ بعـــضَ هَمْزِهَـــا فقـــد عَرَفَـــتْ أكبـــادُهُمْ صِـــحَّةَ الهَمْـــزِ

وكأن لسان حاله يقول: إن اعترضوا عليَّ بأني همزت ما لا يهمز في تلك القصيدة الهمزية؛ فإنهم ارتاحوا لسماعها، وأقرّوا بجودتها وتفرّدها في عالم الأدب، ونلاحظ هنا كيف يعتز الشاعر ويفتخر بإنتاجه الأدبي وصوره الفنية.

كما تظهر لنا لمحة الفخر بشعره التي أوجدها الطباق بين إخراجه وخابئ في قوله(٢):

هـــو الحُـــبُّ لـــم أُخْرِجْـــهُ إلَّا لمجـــدِهِ ومثْلِـــي لأَعْـــلاقِ النَّفَاســـةِ خـــابِئُ

إنه ينفي خروج شعره من أصدافه النفيسة إلا في مدح المعتصم؛ لأنه يستحقّ ذلك.

وبهذا تتضح جمالية الطباق عند ابن الحدَّاد الأندلسي في عدم تكلّفه في الألفاظ، وعدم غوصه وراءها، فضلًا عما تحمله من صراع نفسي، وبما تُعبر به عن حُزن الشاعر وألمه، والصراع الناشب بين الصدّ والحرمان، والخيبة والأمل.

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص٢٢٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٥٠.

المبحث الرابع: الجناس

أولًا: فنّ الجناس.

ثانيًا: الجناس عند ابن الحَّداد.

أولًا: فنّ الجناس:

الجناس باب من أبواب البديع، يتناغم بتناغم حروفه، فيطرب الأذن بعذوبة موسيقاه، ولطف مخرجه ومنتهاه، ويملأ النفس بهجة وشوقًا؛ لسحر ألفاظه وجمال معانيه. وتأتي أهمية الجناس في لطف سبك كلماته، وحسن صوغ عباراته، وسحر معاني حروفه.

والجناس اتفاق كلمتين لفظًا، واختلافهما معنى، فإن اتفقت حروفهما نوعًا، وعددًا، وهيئة، وترتيبًا فهو الجناس التام، وإلا فهو الناقص(١).

ويحسن الجناس عندما يكون القصد منه المعنى، لا كثرة الألفاظ المتشابهة، وعندما يستدعيه المعنى استدعاء، ويطلبه السامع طلبًا، فيأتي عفوًا، سلسًا، لا تكلّف فيه ولا تصنّع، وغايته الانسجام والاتساق، وحسن النظم، وجودة السبك، وأداء المعنى.

ويرجع جمال الجناس إلى تناغم الموسيقى المتناسق الأصوات المتفق النغمات، وإلى تناسب الحروف وتوافقها، مناسبَةَ الشكل للإنسان، وتوافق الذي مع بعضه وملاءمته المتزين به، واقتران الأشباه بالنظائر؛ مما يؤنس النفس ويفرحها، ويهز أوتار القلوب على لحن موسيقاه ومعناه، ويحسن عنده الذوق، ويحلو الشكل؛ إذ يؤلف نظامًا، وانسجامًا، وائتلافًا محببًا إلى النفس؛ بما يقدمه إليها من البشاشة، والسرور، والفرح، والهدوء، والاتزان، والإعجاب(٢).

ولا ننسى بعد ذلك أن الجناس البديعي الجميل عماده الطبع الذي يقدمه بيسر، وسهولة، وأناة في حالات الإلهام والصفاء، وانسجام الخاطر مع سحر البيان، وروعة الوحي والإتقان؛ فتسكن إليه النفوس، وتنشرح به الصدور، وتنفرج به الكروب؛ لما يفعله الإيقاع، والتنغيم،

---

(١) كتاب البديع، ص ٢٥، وينظر: المثل السائر، ج١/ ص ٢٤١.

(٢) فن الجناس، علي الجندي، ص ٢٩.

والتلاحم الموسيقي في النفس؛ إذ يكسب الكلام المتضمن معنى عاديًّا لا جِدة فيه ولا ابتكار، إعجابًا باهرًا، ورونقًا أخَّاذًا(١).

ولا نقصد من هذا أنَّا نريد أي جناس في دراستنا ، بل بالعكس نريد دراسة الجناس الجيد المبتكر، الدقيق النظم، الحسن السبك والإيقاع، المتألق بوميض الوحي وعبق الإلهام، لا الجناس الموسيقى المتصنع المقحم المتكلف، البعيد عن المشاعر النفسية، المخالف القريحة والطبيعة(٢).

والجناس الجيد "هو الذي يهتف به اللسان، ويحتاجه الكلام، فيزدان به، ويكتسب رونقًا وماءً لا يكون بحذفه. وإن كان فيه صناعة، فيجب أن تكون لتحسين الصورة، وتنسيق لألفاظ من دون أن تدخل في الجوهر، فتغيّر صفاته وتُحَوِّر معناه. ولا يستحسن تجانس اللفظين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا"(٣). ولا يحسن التجنيس إلا إذا ناصر فيه اللفظ المعنى، وقوّى المعنى في اللفظ، وآخى كل منها الآخر وترابطًا، بحيث يكمل كلٌّ منهما الآخر، ويستدعي المعنى اللفظ، ولا يبتغي عنه بدلًا، ولا يجد عنه حِوَلًا، وذلك عندما يتواردان على القلب، والعقل، والآذان في وقت واحد على أنهما كُلٌّ واحد لا يتجزأ، ولا تنفصم عراه، فتستمتع النفس بما تجده من لمسات العبقرية والإبداع، والإيقاع الجميل، والتعاطف الموسيقى، والجرس الرخيم، وينفرج الصدر، ويزول الكرب، ويعجب السامع والقارئ، فينزله منزلة رفيعة، ويعده من القلائد والعيون(٤). ولو اقتصر التجنيس على اللفظ؛ لكان مستهجنًا معابًا لا استحسان فيه.

وللجناس أنواع كثيرة، منها: الجناس التام، والناقص، والمركب، والمطلق، والملفق، والمذيل، واللاحق، والمستوفي، والمفروق، والمطرف، والمشتق، والمحرف، والمضارع، واللفظي، والمقلوب، وجناس الإشارة والخط، والمصحَّف، والزائد، والمكرر، والمضاف، والملفوف، والمعنون، وجناس المماثلة، والمحقق، وجناس الترديد، والمعكوس، والمجنب.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١١.

(٤) فن الجناس، ص ٣٣ - ٤٨ - ٥٣- ٥٥، وينظر: أسرار البلاغة، ص ٢٠.

وليست الباحثة معنية بكل هذه الأنواع، وإنما يهم منها الجناس الجيد الذي يستدعيه المعنى، ويتناغم فيه اللفظ مع المعنى في جرس موسيقي يجذب القلب ويخلب العقل؛ لما فيه من لطافة، وإبداع، وابتكار، ودقة، وجدة من غير تكلّف، أو تصنُّع، أو سآمة، أو ملل، أو شطط.

فكيف كان الجناس عند ابن الحدَّاد؟ وكيف عُني به؟ وهل أبدع فيه وأحسن التصوير، وأجاد في اللفظ والمعنى، وأصاب الغرض؟

ثانيًا: الجناس عند ابن الحدَّاد في شعره:

يقول ابن الحدَّاد(١):

إذا ما التَمَسْتَ الغِنَى بابنِ مَعْنٍ ظَفِرْتَ وَأَحْمَدْتَ منه التماسَا
وَمَنْ يَرْجُ شَمْسَ العُلَى من نَجِيبٍ فليس يَرَى مَنْ رَجَاهُ شِمَاسَا

في البيتين يتوشح الجناس زينة لفظية فيهما، حيث تتعدد محاسن المعتصم التي وصفها الشاعر مادحًا بها، فهو الجواد يعطي من التمس منه العطاء، وهو النجيب من قصد بابه بلغ مراده دون عائق. وقد جاء الجناس بلا تكلف، وفرض المعنى وجوده بلا مشقة، وكان هناك انسجام بين المعاني والألفاظ . وموطن الجناس بين " شمس وشماسا" وهو جناس ناقص.

ويمدح ابن الحَّداد قائلًا(٢):

ورأَيْتُما مَلِكَ البَرِيَّةِ فاهْنَآ وَوَرَدْتُما أرضَ المريَّةِ فاحطِطا
فَإلَيْكَهَا تُنْبِيْكَ أنِّي رَبُّها نَسَبُ القَطَا مُتَبَيِّنٌ مَهْمَا قَطَا

وهنا يمتزج المدح والفخر، ويبدو اعتزاز الشاعر بشعره وقصائده، فكما ينسب الصدق إلى القطا، فإنه ينسب إلى قصيدته التي تنبئ أنه شيخ شعراء الأندلس بلا منازع، وهو هنا يرمز إلى قصيدته الهمزية. وكذلك يمدح المعتصم بالكرم، والجود، والشجاعة، مُجَمِّلًا ذلك بالجناس الذي يطرب الآذان وترتاح لسماعه. والجناس بين" البرية والمرية" و" القطا وقطا"

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٤، ص ٢٢٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٣- ٢٣٤.

ويقول كذلك في مدح المعتصم واصفًا قصره(١):

**والـــرَّوْضُ مــا اشْــتَمَلَتْ عليــه شَــمُوْلُهُ		لا مـــا حَوَتْـــهُ أبـــاطِحٌ وَحُـــزُوْنُ**

**قـــد عَطَّـــلَ الأزهـــارَ زاهِـــرُ حُسْـــنِهِ		لا الـــوَرْدُ مُلْتَفِـــتٌ ولا النِّسْـــرِيْنُ**

**فاجعَـــلْ جُفُوْنَـــكَ تَجْـــن منـــه فُتُـــوْرَهُ		نَـــوْرُ الخُـــدُوْدِ لـــه الأَكُـــفُّ جُفُـــوْنُ**

وقد اقتصر مدح ابن الحدَّاد على المعتصم، فأخذ يمدحه ويباهي بمدائحه فيه، ويصف قصره الذي فاق الخيال، وبدا فوق كل من وصفه شعرًا أو نثرًا، فهو أجمل ما رأته العيون، فهو من الداخل روض واسعُ خالٍ من الأزهار والورود الطبيعية. وإن حسنه يعوض ذلك فيسد مسدها لقد زَيَّن الشاعر أبياته بالجناس الذي أضفى على الوصف صورة محسوسة تجعل المتلقي يرى القصر وكأنه ماثل أمام عينيه، بين " الأزهار وزاهر" وبين " جفونك وجفون" .

ويستمر في وصف هذا القصر العظيم، فيقول(٢):

**رَأْسٌ بِظَهْـــــرِ النُّـــــونِ إلَّا أنَّـــــهُ		سَـــامٍ، فَقُبَّتُـــهُ بحيْـــثُ النُّـــوْنُ**

**فـــي رَأسِـــهِ سَـــبَقَ النَّعـــامَ ســـماؤه		مِـــنْ دونـــه دَمْـــعُ الغَمَـــامِ هَتُـــوْنُ**

**قَصْـــــرٌ تَبَيَّنَـــــتِ القُصُـــــوْرُ قُصُـــــوْرَها		عنـــه، وَفَضْـــل الأفضـــلين يَبِـــيْنُ**

فهذا القصر تعلوه قبة على شكل حرف النون، وهو يناطح السحاب، بل هو أكثر علوًّا من منازل القمر، وهو أحسن قصور الدنيا، لا يوازيه ولا يساويه أي قصر في الجمال والعظمة. وقد ورد الجناس بلا تكلف، فالمعاني تفرض عليه لتعبّر عن ذلك القصر العظيم، وجانس بين " القصور وقصورها" وهو من قبيل الجناس الناقص.

وله قصيدة في وصف ضيافة المعتصم، ومدح جوده وكرمه، حيث يقول(٣):

**سُـــمْتَ السَّـــوَامَ بـــه الحِمَـــامَ كَأَنَّمـــا		أُخِـــذَتْ بِشَـــأْنٍ مـــن ذوي الشَّـــنْآنِ**

**وتَبِعْتَهـــــا ذاتَ الجَنَـــــاح كأنمَّـــــا		فَعَلَـــتْ جُنَاحًـــا قَبْـــلُ فـــي الطَّيَـــرَانِ**

**حتـــى غَـــدَا حَمَـــلُ السَّـــمَاءِ وثَوْرُهـــا		حَـــذِرَيْنِ ممـــا حَـــلَّ بـــالحُمْلانِ**

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٦٢، ص ٢٩٤- ٢٩٥

نـــارٌ بأَرْجَـــاءِ المَرِيَّـــةِ، سِـــقْطُها مُـــزْرٍ ببيـــتِ النـــارِ فـــي أَرْجَـــانِ
فَلَـــوِ المَجُـــوْسُ تَجُـــوْسُ بـــين ديارِنـــا أَمَّـــتْ لَـــدَيْكَ عبـــادةَ النِّيْـــرَانِ

يبالغ الشاعر في تصوير كرم المعتصم، فيدعي أنه يكرم ضيفانه بذبح الإبل والماشية، فيوردها مورد الموت، وكأنها قُتلت أخذًا بثأر قديم من الأعداء المبغضين له، ولم يكتفِ بذلك بل أتبعها بالطيور التي ذبحها؛ لأنها ارتكبت ذنبًا في تحليقها حول حمى المعتصم!! حتى إن بُرجَي الحمل والثور يبدوان خائفيَن من أن يذبحهما المعتصم قِرىً لضيوفه، الذين وفدوا عليه لرؤيتهم ناره التي ملأت أرجاء المرية، فهي لا تنطفئ، ولو جاست المجوس لعبدوا نار المعتصم! والجناس في هذه الأبيات لم يزدها جمالًا وسلاسة، بل أثقلها بالمبالغة التي تنفر منها الأذن، ولا تصدقها العين، ولكن هذا هو حال الشعر في لحظات المبالغة.ومواطن الجناس في هذه الأبيات هي: "الجناح وجناحاً " وبين " حمل والحملان" وبين " المجوس وتجوس" .

ويقول ابن الحدَّاد(١):

وعَسَـــى إثَارَتُـــهُ تُـــرِي آثـــارَهُ وَلَكَـــمْ تُـــدَالُ إدَالَـــةٌ بِطِعَـــانِ

عساه يجد في إثارة الفتى نصرًا ومجدًا له؛ لأن النصر غالبًا ما يكون في ساحة القتال. ومما زاد من معنى البيت الجناس بين " إثارته وآثاره ".

أما ما يتعلق بغزله في نويرة، فيقول(٢):

أَتَعْلَـــمُ أنَّ لِـــي نَفْسًـــا عَلِيْلَـــهْ وَأَشْـــوَاقًا مُبَرِّحَـــةً دَخِيْلَـــهْ
وفـــي طَـــيِّ الخَميلـــةِ رِيْـــمُ إِنْـــسٍ رَمَـــزْتُ بهـــا، فللَّـــهِ الخميلـــهْ!

يتغزل الشاعر بمحبوبته، ولشدة تعلقه بها لم يذكر اسمها الحقيقي كعادة الشعراء القدامى، فذكره (خميلة) مبدلًا الجيم في جميلة إلى خاء، وهو يكتي بذلك عن اسمها الحقيقي. وتوحي كلمة (عليلة) بالألم النفسي بسبب العشق والشوق.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٠ ، ص ٢٩٠.
(٢) الديوان، القصيدة رقم ٤٧، ص ٢٤٧.

ويصف الشاعر محبوبته، قائلًا[1]:

بِخَافِقَةِ القُرْطَيْنِ قَلْبُكَ خافِقُ وعن خَرَسِ القُلْبَيْنِ دَمْعُكَ ناطِقُ

فكلما خفق قرطها؛ خفق قلبي واضطرب معها، وكلما خرس سوارها عن النطق؛ نطقت عيناي؛ فسالت من مآقيها الدموع.

لقد أضفى الجناس على ألفاظ هذا البيت صوت القلقلة الذي يترنم في الأذن عند سماعها للمرة الأولى، مجبرًا المتلقي على الاستمتاع بمعنى البيت الغزلي.

وقد سلبت نويرة عقل الشاعر وقلبه، يقول[2]:

وفي شِرْعَةِ التَّثْلِيْثِ فَرْدُ مَحَاسِنٍ تَنَزَّلَ شَرْعُ الحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحْيَا

إذ يبالغ الشاعر أي مبالغة عندما جعل من طرفها شريعة الحب، وكأنما نزلت على المحبين وحيًا هو وغيره من العشاق، فمحبوبته تفردت بالحسن بين المسيحيات.

ومن جناسه قوله[3]:

والشمسُ شمسُ الحُسْن من بينهمْ تحت غَماماتِ اللِّثاماتِ

إذ يجانس ابن الحدّاد بين الشمس وشمس، ويقصد بها معنين مختلفين، فالشمس الأولي الكوكب المضيء المعروف، أما شمس الحسن فنويرة التي طغى جمال وجهها على جمال الشمس وضيائها، وإن كان يقصد جمالها حين تضع اللثام، بالشمس حين تُسْتَر في الغيم، ويظن أول الأمر أنه يكرر اللفظ حشوًا؛ بدافع الرغبة في إكمال البيت، ثم تكون المفاجأة بكلمة شمس الثانية مضافة إلى الحسن؛ فينبهر المتلقي بروعة إصابة المعنى، واتفاق اللفظ في جرس موسيقي مسترسل بانسيابية نغمية واحدة، لا اختلاف فيها، ولا اضطراب، ولا خلل. بل إنه يرسم صورة فنية من خلال هذا الجناس البديعي، ولكنه عدل إليه ليستقيم به المعنى ووزن البيت.

وعندما نأتي إلى فخره بنفسه واعتزازه بشعره، يقول:

فَتَتْبَعُهُ الأنصارُ وهي خواسِرٌ وتنقلبُ الأبصارُ وهي خواسيءُ

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٤١، ص ٢٣٧.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص ٣٠٦.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٦٠.

يجانس الشاعر في هذا البيت بين الأنصار والأبصار، وخواسر وخواسيء، وقد يبدو أن الجناس في هذا البيت تلاعب بالألفاظ، وجذب للأذهان؛ ليدهش المتلقي بسحر بيانه، وروعة شعره. ولكن يتبيّن أن الشاعر لم يستخدم هذه الألفاظ اعتباطًا، بل عبّر من خلالها عن اعتزازه بشعره، وأظهره ذلك من خلال الجناس، ولايخفى وجود طباق بين" تتبعه وتنقلب" ومقابلة بين " فتتبعه الأنصار وهي خواسر و تنقلب الأبصار وهي خواسيءُ" .

وعندما يشكو الدهر وتقلب الزمان، يقول[1]:

يــا مــا لِــدَهْرِي لــيس يَعْــدُلُ حُكْمُــهُ   أَتَــرَاهُ خَــالَ العَــدْلَ فــي العُــدْوَانِ؟

أو رَدَّ حَظِّــي فــي الحُظُــوْظِ مُصَــلِّيًا؟   أنْ كــان ذِهْنِــي سَــابِقَ الأَذْهَــانِ

حيث تتدفق عاطفة الحزن في البيتين من هول ما يكابده من قسوة الزمان، وأنه بالرغم من تفوقه على أقرانه في الشعر والأدب؛ إلا أن الزمان جعله تاليًا لهم، ودائمًا ما ينعت الدهر بالظلم. وجانس بين " العدل والعدوان" .

وهكذا كانت حال ابن الحدَّاد، يبدع في فنه ونظمه، وكأنه يحوك ثوبًا يوشيه بالخيوط الجميلة، بالإضافة إلى المعنى حين يناصر اللفظ في جناسه. وألفاظه خَدَم لمعانيه، ومعانيه انعكاس لمشاعره، ولا يبتغي الشاعر من وراء جناسه تكلفًا، أو عرض معنى مكرر، أو لفظ مردد بقدر ما يريد التعبير عن مكنوناته النفسية ومشاعره الوجدانية فحسب .

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٠.

المبحث الخامس: رد العجز على الصدر

أولًا: فن رد الصدر على العجز.

ثانيًا: رد العجز على الصدر في شعر ابن الحَّداد.

أولًا: فن رد العجز على الصدر:

ردّ العجز على الصدر فن بديعي لا يمتلكه إلا من أوتي ناصية البلاغة، وذروة الفصاحة، وعرف جودة الصنع، وحسن النسج، وروعة الصنعة والافتنان، وحسن التصرف في الألفاظ، وبراعة أدائها المعاني اللطيفة المفيدة التي تجذب السامع، وتمتع القارئ، وتبهج المتلقي، وتشعره بدقة النظم والإتقان، وإحكام المعاني، وإثبات البرهان؛ لأن هذا الفن لا يكتسب ذاك الجمال حين يقتصر على الصنعة اللفظية، وتكرار الألفاظ فحسب، بل حين يَحْسُن الاستخدام، ويتطلبها المعنى، ويحتاج إليها الفكر، وتشحنها النفس بطاقة من المشاعر والأحاسيس مشفعة بما يعتمل في النفس من مكبوتات لا شعورية، وأحاسيس وجدانية، وعواطف جياشة، وتجارب حافلة بالأحداث الداخلية للشاعر المبدع[1].

وردّ العجز على الصدر يكون في النثر وفي الشعر، ففي النثر يكون بجعل أحد اللفظين المكررين، أو المجانسين، أو الملحقين بهما في أول الفقرة، والآخر في نهايتها، كقوله تعالى: ﴿ **وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ** ﴾ [2]. أما في الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني.

ورأى بعضهم أن له أقسامًا مختلفة يتفرّع منها أقسام أخرى، ومن هذه الأقسام ما يوافق أول كل كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير، ومنها ما يكون في حشو الكلام وفي آخره، ومنها ما يقع في حشو النصفين، ومنها أن تعاد كلمة الصدر في العجز بلفظها ومعناها، ومنها أن تتفق كلمة الصدر والعجز لفظًا لا معنى، ومنها أن تتفق كلمة الصدر والعجز معنى لا

---

(1) الإيضاح في علم البلاغة، ص ٢١٨.

(2) سورة الأحزاب، الآية ٣٧.

لفظًا، ومنها أن يلتقيا في الاشتقاق مع اختلافهما في الصورة، ومنها أن يلتقيا في الاشتقاق، ولا يتفقان في الصورة(١).

ولا شك أن في استخدام الكلمة مرة ثانية في عجز البيت، ردًّا على الصدر، استخدامًا حسنًا، جمالٌ، وإتقانٌ، وإبداعٌ، وزخرفة لفظية نفسية، ولا سيما إن جاءت الكلمة خادمةً المعنى، لا تكلّف فيها ولا تصنّع، ودعا إليها المعنى، وتاقت إليها النفس، ونبض بها القلب، وساق إليها العقل. فكيف استخدم ابن الحَّداد هذا الفن؟ وكيف عني به؟

ثانيًا: ردّ العجز على الصدر في شعر ابن الحَّداد:

أشارت الباحثة سابقًا إلى أن مواضيع ابن الحَّداد في شعره انحصرت في مدح المعتصم بن صمادح، والغزل بنويرة، والشكوى من الدهر وتقلّب الزمان، وكان يختم قصائده مفتخرًا بشعره معتزًّا بنفسه. وفيما يتعلق برد العجز على الصدر عنده، فستبدأ الباحثة بالمدح، يقول(٢):

يَقِـــلُّ أنْ يَطَـــأَ العَيُّـــوْقُ أَخْمَصَـــهُ   وكـــلُّ مَلْـــكٍ علـــى أعقابِـــه يَطَـــأُ

ورغم علو كوكب العيوق، إلا أن المعتصم أكثر علوًّا منه؛ إذ نادرًا ما يطأ العيوق أخمصه، وكذلك فملوك الأندلس أدنى منه منزلة، فهم يمضون على هداه. ويقول أيضًا(٣):

وحيـــثُ مـــا أَزْمَعَـــتْ عُلْيـــاكَ واعتزمَـــتْ   حَـــدَا جَحافِلَـــكَ التأييـــدُ والحَـــدَأُ

تمتزج روح الحماسة والمدح، حيث النصر حليف جيوش المعتصم المسرعة عند صدور أوامر الملك للزحف إلى أرض العدو.

ويذكر مناقب المعتصم، قائلًا(٤):

سَـــمَاحٌ وإقـــدامٌ وحِلْـــمٌ وعِفَّـــةٌ   مُـــزِجْنَ فأَبْـــدَى مُهْجَـــةَ الفَضْـــلِ مـــازِجُ

(١) كتاب الصناعتين، ج٢/ ص ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١، ص١١٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢٠.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص ١٧٥.

يعدد ابن الحّداد مناقب المعتصم، ويصفه بالسماحة، والشجاعة، ورجاحة العقل، والعفة، اجتمعن فيه، فكان الأفضل بين ملوك عصره، ويزين بيته بالجمع ورد العجز على الصدر.

وتستمر سلسلة مدائح ابن الحّداد في ممدوحه الخليفة المعتصم، فيقول[1]:

وإنْ تَبْـغِ إحسـانًا وإحمـادَ مَقْصِـدٍ فَحَسْـبُكَ أَنْ تَلْقَـى ابـنَ مَعْـنٍ مُحَمَّـدَا

إذا أردت أن تكون عزيزًا، فاقصد حمى المعتصم؛ فإنه لا يخيب من قصده ورجاه.

ومن أبيات وصف الشاعر لقصر المعتصم قوله[2]:

كـالمُقْلَتَيْنِ أو اليَـدَيْنِ تَأَيَّـدَا والحُسْـنُ يَعْضِـدُ أَمْـرَهُ التَّحْسِـيْن

عُطِفَـتْ حَنَايَـاهُ وضُـمِّنَ بَعْضُـها بَعْضًـا؛ وسِـحْرٌ ذلـك التَّضْـمِيْنُ

فقصر المعتصم واسع وبداخله مجلسان نيِّران متشابهان في الجمال، والبهاء، والسعة، وهما متحدان متآلفان كما تتآلف عينا الإنسان، أو كما تتعاضد يداه.

ورد العجز على الصدر في مدائح الشاعر للمعتصم جاء ملائمًا للغرض المطلوب، مؤديًّا المعنى المرجو، ومصورًا عواطف الشاعر، ولو حاولنا أن نغير الكلمة في صدر البيت إلى عجز البيت؛ لما وُجد كلمة تنوب مكانها، بهذه الرقة وذلك الأداء.

أما أبيات غزله في نويرة، فقد فاق عبرت عن مشاعر العاشق الهائم بمحبوبته، وكانت أبياته صادقه تظهر تجارب العاشق وتجعل المتلقي نعيش معه المعاناة والحرمان، يقول [3]:

فَعَهْـدِي بـه فـي ذلـك الـدَّوْحِ كَانِسًـا ومَـنْ لـيَ بـالرُّجْعَى إلـى ذلـك العَهْـدِ؟

يتمنّى الشاعر لو عادت تلك الأيام الجميلة، ويلتقي مع محبوبته تحت أفياء الشجر، ورذاذ المطر. وتوحي كلمة (فعهدي) بما يقاسيه الشاعر من العذاب النفسي عندما يتذكّر محبوبته في تلك اللحظات الجميلة في بلاد الأندلس الخلابة.

ويقول[4]:

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ١٦، ص ١٩١.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧١.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص١٩٧.

(4) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦٤.

أُهِـــلُّ بأشـــواقِي إليهـــا وأَتَّقِـــي شَـــرَائِعَها فـــي الحُـــبِّ حَـــقَّ تُقَاتِهـــا

يهلّ الحاج إلى بيت الله ﷻ بالتلبية؛ طالبًا منه المغفرة والرضوان، بينما يلبي ابن الحدّاد كلما نظر إلى حُسن نويرة وجمالها الذي سلبه عقله. ويبالغ الشاعر في شدة حبه لنويرة وتعلقه الشديد بها، خاصة وأنها كانت تقابله بالصد والحرمان؛ لاختلاف ديانتها عن ابن الحدَّاد، الذي لم يأبه لذلك؛ لأنه لا سلطة على قلبه بزعمه. واستخدام مثل هذه الألفاظ ذات الخصوصية الدينية غير موفق، وليس من البلاغة في شيء، وليس فيه سوى التأثر بالألفاظ القرآنية، وهو وضع للألفاظ فيما لا يليق بها من المعاني. ومثل هذا وصمه البلاغيون بالاقتباس المذموم؛ لعدم مراعاته للمقام.

وفي موطن آخر يشكو رمدًا أصابه قائلًا(١):

يـــا شَـــاكِيَ الرَّمَـــدِ الـــذي بشَـــكَاتِهِ قـــد صـــارَ دَهْـــرِيَ فيـــه ليلـــةَ أَرْمَـــدَا

يشكو الرمد الذي ألَّم بعينه، ويتمنى أن تشاركه محبوبته هذا الألم، وتُخفّف وطأته عليه؛ لكنها كعادتها تصدّه. ولم تعد عيناه فبها رمد، بل أصبح زمانه كله أرمد، وقد ردّ العجز على الصدر هنا في (الرمد)، عودًا إلى المرض الذي يعانيه، ويخالطه معه قسوة حبيبته، فكان الألم أقسى وأمر.

ومع نسائم الذكريات الجميلة يصدح قائلًا(٢):

بهـــا سَـــاعَدَتْنِي مِـــنْ زمـــانِي سَـــعَادةٌ فَقَـــابَلَنِي أُنْـــسُ الحبيـــب بإسْـــعادِي

يتذكر ليلة الأنس التي قضاها معها، وكانت سببًا لسعادته. ويتبين هنا كيف تكون مشاعره عندما تلبي نويرة دعوته، حيث يستشعر السعادة. وتمثل رد العجز على الصدر في (سعادة، وبإسعادي)، مصورًا تغيرُّ حاله. ولو تم استبدال كلمة (بإسعادي)؛ لعسر ذلك؛ لأنها جاءت صدى لكلمة سعادة.

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص ١٩٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٢، ص ٢٠٥.

ويقول[1]:

فأنتِ ضميرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُهُ   فَلِمْ صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمَائَرا؟

ما دمتِ ضميرًا مبهمًا، فلماذا لم يُدخل النحاة الضمائر في باب النكرات؟ وهنا استفهام إنكاري تعجبيّ. ويظهر استخدام الشاعر لفن رد العجز على الصدر في (ضمير وضمائرا)؛ ليبين ثقافته النحوية في استخدام مصطلحاته، إضافة إلى مشاركته في إيجاد إجابة شافية لسؤاله[2]:

ومن أين أرجو بُرْءَ نَفْسِي من الجَوَى   وما كلُّ ذي سُقْمٍ من السُقْمِ بارِيءُ؟

كيف يُشفى من هذا الحب؟ فلا رجاء من شفائه وبرئه؛ إذ إنه محب وهي تصدّ؛ فكيف البرء؟! ومن خلال استخدامه لردّ العجز على الصدر في هذا البيت تظهر مشاعره الحزينة، وعواطفه الجياشة في محبته لنويرة، وأن هذا الحب مرض عضال لا شفاء منه، فقد يقتله هذا المرض؛ لأن حرقة الهوى وشدة الوجد تعذب صاحبها وتهلكه.

أما فخر ابن الحّداد بنفسه، والزهو بشعره، فيبدع في هذا الفن، ومما قاله[3]:

لو مُدَّ مَيْدَانُ التَّنَاظُر بيننا   عَلِمَ الوَرَى مَنْ فَارِسُ المَيْدَانِ

فلغة الأنا ظاهرة ، إذ يفتخر الشاعر بعلمه وثقافته، متوجًا بذلك شعره الذي تحدّى به شعراء عصره. ولو مُدَّ ميدان التناظر بين الشعراء؛ لعلم الناس أنني فارس الشعر والأدب عليهم.

ويواصل فخره، قائلًا[4]:

عَجِبْتُ لِغَمَازِيْنَ عِلْمِي بجَهْلِهِمْ   وَإِنَّ قَنَاتِي لا تَلِيْنُ على الغَمْزِ

إذ يتعجب من الشعراء، وينعتهم بالجهلة، فكيف يطعن هؤلاء في علمي؟ ويقصد بذلك قصيدته الهمزية، التي همز فيها ما لا يُهمز، إذ يفتخر بأنها بليغة، وأن هؤلاء الشعراء يعجزون عن فهمها، ثم يتابع قائلًا[1]:

([1]) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٥.

([2]) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٦.

([3]) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٩٠.

([4]) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص ٢٢٣.

وَإِنْ أَنْكَـــرَتْ أَفهـــامُهُمْ بعـــضَ هَمْزِهَـــا فقــد عَرَفَــتْ أكبــادُهُمْ صِــحَّةَ الهَمْــزِ

زين الشاعر بيته برد العجز على الصدر في قوله: (همزها، والهمز)؛ ليثبت تفرّد همزيته في عالم الشعر والأدب، وأن منافسيه وإن اعترضوا عليه بهمز ما لا يُهمز؛ فإنهم ارتاحوا لسماعها وأقرّوا بجودتها. ويقول ابن الحَّداد(٢):

فــلا تُنْكِــرُوا مِنِّــي بَــديعًا، فَمَجْــدُهُ نَــوادِرُ قَـــد أَوْحَـــتْ إلـــيَّ النَّـــوَادِرَا

لا تنكرون عليَّ قول مدائح الشعر في المعتصم فهو يستحق ذلك، فمجده وكرمه نادر، وهذه النوادر جعلت قريحتي الشعرية تتدفق أمامه. ويستخدم رد العجز على الصدر في كلمتي: (نوادر والنوادرا)؛ ليميّز ممدوحه بأنه فريد من بين الخلفاء في الكرم، والجود، والشجاعة، ويصف شعره بالنوادر؛ لجودته وأنه فاق شعراء عصره في الشعر والأدب.

ولا تبالغ الباحثة إذا قالت: إن ابن الحَّداد أبدع في شعره، وافتن في نظمه، ولم يتخذ من البديع صنعة وزخرفًا بقدر ما هو تعبير نفسي صادق عن مكنونات نفسه. وقد عرف كيف يعبر عنها وينظم ألفاظها، فكأنها لؤلؤ مكنون يجذب السامع والقارئ، ويؤثر في المتلقي؛ لأنه لا يرتجل هذه الألفاظ، بل يدع نفسه هي التي تقول، فيبدع شعرًا مكتوبًا بحرارة العاطفة، وصدق التجربة، وعمق المعاناة.

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص ٢٢٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٦.

الفصل الثالث

مستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدَّاد

المبحث الأول: معجم الغزل البديعي.

المبحث الثاني: معجم المدح البديعي.

المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى.

المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز.

لابد من معرفة الخطوط الأساسية للمعجم الشعري، بوصفه مفاتيح يستعين بها الشاعر لتشكيل مادته اللغوية من مفردات وتراكيب، لا يأتي بها من فراغ، وإنما تُمليها عليه الحياة الوجدانية والإنسانية التي يحياها؛ فتكون ردّة فعلها متوازنة مع المؤثرات التي تُسَيِّر نفسه؛ وعليه "فإن النظر إلى المعجم من الزاوية الدلالية أمر لابد منه، وذلك من خلال المنهجية التي تتحكّم فيه، والغايات التي يتوخّاها، فإن تردد بعض الكلمات بصيغة واحدة، أو بصيغ مختلفة ذات دلالة واحدة، لابد من أن يؤشر دلالة معينة، فيكون المعجم المرشد إلى هوية النص"(١).

ولأن الشاعر يعتمد على اللفظ؛ لأنه يكوِّن المادة الأولى في بناء القصيدة. وصنع الخطاب الشعري يعتمد على ركيزتين، وهما: خصوصية التعبير عن الشاعر، ونوع الموضوع المراد التعبير عنه؛ إذ إن" كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها، حيث تركب نوعًا من التماكن والانسجام، وتبعد الانفصال والتباين، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطورًا ما تبعًا للتحولات المجتمعية "(٢).

والمحصلة، أن الغزل له معجمه الخاص، ومثله المدح كذلك. والمتطلع إلى معجم الشاعر ابن الحدَّاد يجد أن أفضل السبل للتعامل معه، يكون على حسب الأغراض الشعرية التي طرقها؛ لبيان أهم المهيمنات البديعية على كل غرض.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة البدء بالغزل، الذي شغل حيزًا كبيرًا نسبيًّا قياسًا بالأغراض الأخرى لدى الشاعر، من ناحية عدد القصائد والمقطوعات، فغرض المديح قد تفوق عليه في ذلك.

ومن خلال ذلك ستتناول الباحثة المعجم الغزلي، والمديح، وبعض الأغراض الأخرى التي وُجدت في شعر ابن الحداد، وكيف استطاع الشاعر توظيف البديع فيها ؟ وهل نجح البديع في زيادة جمال المعنى أو تكلّفه؟

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التنامي)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص٥١.
(٢) في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢، ص٤٣.

الغــزل:

من الأغراض الشعرية التي نالت نصيبًا عند شعراء الأندلس، الغزل، وقد اجتمعت عوامل عدة لإعطائه هذه الأهمية، لعل من أبرزها الحياة الاجتماعية، وطبيعة الأندلس الجميلة. وقد هيمن الغزل على معظم شعر ابن الحدَّاد؛ حتى إن قصائد المدح لا تخلو منه؛ ويرجع ذلك إلى عشقه لفتاة نصرانية تُدعى "نويرة"، فقد أحبها وضمنها في أشعاره.

ويمكن دراسة معجم الغزل البديعي عند ابن الحدَّاد ضمن محورين أساسين يدور حولهما موضوع الغزل، وهما: العاشق والمعشوق.

١. العاشق (ابن الحدَّاد):

حيث يعدّ العاشق المحرك الأساس للأحداث، إذ يضفي عليها من انفعالاته وعواطفه، كما يكون للمعشوق دور فعّال في خوض هذه الأحداث، فيترجمها الشاعر إلى أبيات غزلية تحوي معظم ألفاظ المعجم الغزلي المفردة لدى الشعراء. وحالة العشق حالة نفسية للعاشق عندما يكون المعشوق واصلًا له، محبًّا هائمًا لعاشقه، مخلصًا لما بينهما.

وقد وُجد في المعجم الشعري لابن الحدَّاد من حيث كونه عاشقًا، ملامح واضحة في تجسيد تجربته الذاتية، إذ أكثرُ من الألفاظ التي توحي بالنفسية الحزينة. كان الشاعر دائم الشكوى من صدود محبوبته وعدم اكتراثها به، ومن ثم فقد استخدم ألفاظًا دلّت على معاناة حقيقية، تشرح ما ألمّ به من معشوقته نويرة.

وأغلب الألفاظ التي استعملها الشاعر (العاشق) متعلقة بالجسم وأعضائه، إضافة إلى بعض الألفاظ التي حملت الصفة المعنوية، أوردها الشاعر من باب تسمية الجزء بالكل، ومن هذه الألفاظ (النفس، والفؤاد)، وكلاهما يدلّ على الجسم؛ ولذا فإن الألفاظ المتعلقة بالجسم وأعضائه، وما يجتاح نفس الشاعر تعدّ المجس الذي يصلح لمعرفة الأثر النفسي للعشق، ومقدار تأثر الشاعر العاشق به.

ومن ذلك قوله(١):

ومـن أيـن أرجـو بُـرْءَ نَفْسِـي مـن الجَـوَى وما كـلُّ ذي سُـقْمٍ مـن السُّـقْم بـارئُ؟

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص١٤٦.

يبيّن الشاعر أن لا رجاء لشفاء نفسه؛ بسبب شدة الوجد والحب، الذي صار كالمرض العضال يقتل صاحبه. وأحيانًا يستعمل الشاعر لفظ (الفؤاد) بدلًا عن (النفس)، دون أن نلمس اختلافًا في الدلالة بينهما، ويسند إلى كليهما السقم والإعياء، يقول شاكيًا[1]:

وسُـــقْمُ فـــؤادِي مِـــنْ سَـــقَامِ جُفُوْنِـــهِ فـــإنْ نَقِهَـــتْ عَيْنَـــاهُ فالقَلْـــبُ نَاقِـــهُ

أشار الشاعر بلفظ (فؤادي) إلى المعاناة النفسية وأثرها في الجسم، وهو يريد القول: أنه إذا برئت عين محبوبتي من المرض؛ فإن فؤادي سوف يبرأ كذلك، ويصبح جسمي سليمًا معافىً. ولأن العين العضو الأكثر أهمية بين الحواس، بوصفها الأداة الفاعلة في العاشق لوقوعه في دائرة العشق؛ فقد ورد في معجم العاشق لفظ العين ومرادفاتها بوصفها ألفاظًا مجازية (كالجفن، والطرف، والمقلة، واللحظ) مرتبطة بدلالة مأساوية، مثل(الحزن، والدموع، والسهر) في أكثر من موضع، ولكن ما يهم تلك المواضع البديعية التي وردت في معجم الشاعر الغزلي، فمنه قوله مشيرًا إلى صفة الحزن[2]:

فـــالعَيْنُ دُوْنَـــكَ لا تَحْلَـــى بِلَـــذَّتها والـــدَّهْرُ بَعْـــدَكَ لا يَصْـــفُو تَكَـــدُّرُهُ

يشير إلى ذرف الدموع عندما يذكر لفظ عبراتها عليه. وتجدر الإشارة إلى أن تكرار لفظ العين، وهيمنته على بقية الألفاظ الحسية؛ دلالة على شخص العاشق وهو الشاعر. فالعين تضمر وجود العاشق الحسي؛ ولهذا فهي ترمز إلى كيانه بأكمله، وترمز إلى حالته الشعورية والنفسية. ويشير (ذرف الدموع والحزن) إلى حالة العاشق وما يعانيه من الألم؛ مما ينعكس سلبًا على نفسه وجسمه.

وترد ألفاظ دالة على العين، مثل (ناظري، وبصري)، في حين يأتي اللفظ الثاني مقترنًا بالرؤية الخارجية (الإبصار)، يقول[3]:

حَجَبْـــتِ سَـــنَاكِ عـــن بصـــري وفـــوقَ الشَّـــمْسِ سِـــيْمَاكِ

والرؤية الخارجية تتسبب في ازدياد الشوق إلى المحبوبة، مصحوبًا باللوعة وشدة الوجد[1]:

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٦٦، ص٣٠٣.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص٢١٠.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص٢٤٢.

ونـــــاظري مُخْـــــتَلِسٌ لَمْحَهـــــا ولَمْحُهـــــا يُضْـــــرِمُ لَوْعـــــاتي

واحتل لفظ العين المرتبة الأولى في المعجم الغزلي للشاعر، وإذا ما جاوزناه إلى الألفاظ الأخرى المرادفة (كالطرف، والحدق، والجفن، واللحظ)، اتضح التفاوت في نسبة ورود هذه الألفاظ بالديوان.

وتذكر الباحثة كلًّا منها الآن في المواضيع التي احتل البديع منها مكانًا بارزًا، فكساها فخامة في المعنى، يقول في لفظ الطرف مقترنًا بالسهر والأرق(٢):

ومـــا بَـــالُ طَرْفِـــي لا يَوَافِيـــكَ شـــاكِيًا وطَرْفُـكَ فـي كـلِّ الأحـايِيْن وَسْـنَانُ؟

يخاطب محبوبته قائلًا: إن عينيَّ عكس عينيك، لا تعرفان النوم، ورغم ذلك فأنا لا أشكو إليك، في حين ورد لفظ الحدق مقترنًا بالدموع(٣):

تَرَكْـــتَ قلبِـــي وأشـــواقِي تُفَطِّـــرُهُ ودَمْـــعُ عَيْنِـــي وأحداقـــه تُحَـــدِّرُهُ

إن نويرة تركت قلبه تفطره الأشواق، وتركت دمعه تسيله الأحداق، مجانسًا بين (تفطره) و(تحدره) وهو من قبيل الجناس الناقص المضارع _ اللاحق _ أما لفظ (اللحظ) فقد ورد مقترنًا بالصبابة والوجد، يقول(٤):

أَنَّـــى يَهَـــابُ ضِـــرَابَهُمْ وطِعَـــانَهُمْ صَـــبٌّ بألحـــاظِ العُيُـــوْنِ طَعِـــيْنُ؟

يقول: كيف أخاف ضرب سيوفهم، وطعان رماحهم، وأنا مقتول بألحاظ نويرة. وبين ضرابهم وطعانهم جناس ناقص.

ويقول واصفًا ما تفعله نويرة به، ولكن دون جدوى من الوصال(٥):

وقـــد جَرَحَـــتْ عَيْنَـــايَ صَـــفْحَةَ خَـــدِّهِ علــى خَطَــإٍ فاختــار قَتْلِـي علـى عَمْـدِ

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص١٦٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص٢٦١.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص٢٠٩.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص٢٦٧.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص١٩٨.

وفي هذا البيت من جمال الصورة، وخفة الكلمة، وروعة التشبيه، ورشاقة الوصف. عندما نغوص في أعماق معنى البيت نستشعر تلك اللوعة والحسرة عند ابن الحدَّاد، جرَّاء ما تفعله به نويرة من صدٍّ وحرمان، فقد أطال النظر إليها، فوقعت عينه عليها؛ فاحمرت وجنتاها خجلًا؛ فصدت عنه كعادتها قاصدة التلذذ في تعذيبه.

ومن الطبيعي أن ينفرد معجم العاشق بالألفاظ الدالة على الأوصاف المعنوية، مثل:(الغرام، والهوى، والشوق، والسلوى، والصبابة، والوجد، والهيام.... إلخ) في وصف تجربة الشاعر الذاتية والعاطفية وما ينتج عنها من انفعالات ومعاناة.

وأكثر هذه الألفاظ حضورًا، لفظ (الهوى)، والبقية فيها تفاوت فيما بينها، ونتيجة لفشل الشاعر وعدم إيجاد منفذ لصرخاته، فقد تولّدت لديه ألفاظ (الحزن، والدموع، والبكاء، والعبرات، والأسى.... إلخ)؛ لتجسّد الحالة النفسية التي يعانيها، حيث يعاني من صدَّ محبوبته وإهمالها له، وكان مطلبه يُقَابَل بالرفض دائمًا، وتؤكد ذلك أشعاره، ولا تخلو من بديع يُجمِّلها بين " مؤمناً و كافراً " وهو طباق إذ يقول[1]:

فَيَــا عَجَبًــا أنْ ظَــلَّ قَلْبِــي مؤمنًــا   بِشَــرْعِ غَــرَامٍ ظَــلَّ بِالوَصــلِ كَــافِرَا

ويتمنى الوصال فلا يستطيع ويطابق بين " رفعت و وضعت " [2]:

كــأنَّ كَفِّــيَ فــي صَــدْرِي يُصَــافِحُهُ   فمــا رَفَعْــتُ يَــدًا إلَّا وَضَــعْتُ يَــدَا

وتمتد حالة الانقطاع لتشمل المستقبل البعيد ايضاً مطابقاً بين " أهواهم وقلاهم ــ من الكره والبغض ــ وبين " يحب والمبغض" [3]:

أَهْــــوَاهُمُ وإنِ اســــتمرَّ قِلَاهُــــمُ   ومِــنَ العجائــبِ أنْ يُحَــبَّ المُــبْغَضُ

وتزداد حالة الوجد عن الشاعر؛ نتيجة لعدم نيل وصال المحبوبة، لتتطور وتصل إلى حدّ العبودية، فتظهر ألفاظ، مثل: (العبد، والذليل، والخادم)، وهنا يبالغ الشاعر في خضوعه لهوى نويرة، وكونه صار عبدًا ذليلًا لها.

([1]) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص٢١٥.

([2]) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص١٩٣.

([3]) الديوان، القصيدة رقم ٣٧، ص٢٣١.

يقول [١]:

عَهِـدْتُ بهـا أصـنامَ حُسْـنٍ عَهِـدْنَنِي هَـوًى عَبْـدَ عُزَّاهَـا وعَبْـدَ مَنَاتِهَـا

ويأتي لفظ (عيون) ليدل على الجواسيس، حيث يجناس بين " عيان وعيون" يقول[٢]:

رُوَيْـدَكَ أَيُّهـا الـدَّمْعُ الهَتُـوْنُ فَـدُوْنَ عِيَـانِ مَـنْ أَهْـوَى عُيُـونُ

إنه يطلب من دموعه أن تكف عن الانهمار؛ لأن عيونًا أخرى تراقبه، وتترصّد تحركات محبوبته. وقد استعمل الشاعر في معجم العاشق ألفاظًا، مثل:(البلوى، والبكاء، والشوق)، وذلك حين تحدّث عن حبه الذي نجد من خلاله بعض النفحات العذرية، واللمسات البديعية، إذ يقول في لفظ البلوى وفي البيت رد العجز على الصدر [٣]:

وهـا أنـا مِنْـكِ فـي بَلْـوَى ولا فَـرَجٌ لِبَلْـوَاكِ

ويأتي بلفظ البكاء وفي البيت رد العجز على الصدر [٤]:

فكـم أَبْكِـي عليـك دَمًـا ولا تَـرْثِيْنَ للبـاكي!

ويذكر الأشواق بقوله وفي البيت ايضاً رد العجز على الصدر [٥]:

ولا تسْـأمِي ذِكْـرَاهُ فالـذِّكْرُ مُؤْنِسِـي وإنْ بَعَـثَ الأشـواقَ مِـنْ كـلِّ مَبْعـثِ

ويقول أيضًا في لفظ الأشواق الموقدة التي تضطرم في جوفه والأنفاس تظهرها، مطابقًا بين تظهره وأخفى[٦]:

أُخْفِـي اشـتياقي ومـا أَطْوِيـه مِـنْ أسـفٍ علـى المريَّـةِ والأنفـاسُ تُظْهِـرُهُ

في الوقت الذي استعمل لفظ (اللحظ) في أشعاره اللاهية، واصفًا صنيع نويرة به[٧]:

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص١٦٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص٢٦٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص٢٤١.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص٢٤١.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٨، ص١٧٠.

(٦) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص٢١٠.

(٧) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص١٤٥.

أفاتكـــةَ الألحـــاظ، ناســـكةَ الهـــوى   وَرِعْــتِ، ولكــنْ لَحْــظُ عَيْنِــكِ خــاطئ

ومن خلال ما تقدّم يتبيّن من معجم الشاعر الغزلي للعاشق، أن الألفاظ المعنوية تتفوق على الألفاظ الحسية، ويعني هذا اقتراب الشاعر من النموذج العذري القائم على التوسل والتضرع؛ لاستمالة قلب المعشوقة؛ حتى يصل إلى ما يتمنّى.

٢. المعشوق (نويرة):

تتخذ دلالة الألفاظ في حقل المعشوق اتجاهًا مغايرًا للحقل الأول (العاشق)، حيث ظهرت صفات حسية (جسمانية) لم ترد في حقل العاشق، في حين اختفت صفات معنوية هيمنت على الحقل الدلالي للعاشق، التي طُبعته بطابع الحزن، والألم، والأسى، مثل: (الحب، والصبابة، والشوق، والهوى). أما الألفاظ التي تحمل الصفات الحسية، فمثل:(العين، والخد)؛ فتأخذ أبعادًا ودلالات مغايرة لدلالاتها في الحقل الأول التابع للعاشق.

والغاية من دراسة هذا الحقل الدلالي وغيره من الحقول الآتي ذكرها، المستوى البديعي لهذه الحقول التي وظَّف الشاعر ألفاظه فيها، وكيف ظهر البديع على سطح تلك الحقول وأثر فيها.

فلفظة (العين) مثلًا أخذت مكانًا بارزًا عند الشاعر، من خلال جمال هذا العضو الحسي في وجه محبوبته، كما في قوله[١]:

تَمَنَّـــى مَـــدَى قُرْطَيْـــهِ عُفْـــرٌ توالِـــعٌ   وتَهْــوَى ضِــيا عَيْنَيْــهِ عِــيْنٌ جــوازِيءُ

كنى الشاعر هنا عن جمال محبوبته بطول عنقها في قوله:(مدى قرطيه)؛ لأن بُعد المسافة بين شحمة الأذن والكتف يستلزم طول الجيد، فمحبوبته شديدة الجمال والحسن، وحتى الظبية تتمنى جيدها، كما أن البقرة الوحشية تهوى عينيها الواسعتين المكحلتين بالسواد، ويشبه الشاعر محبوبته بالبقرة الوحشية بجامع اتساع العيون. وعفر توالع: ظباءٌ أعناقها طويلة، وعُفرٌ: يقال: ظبي أعفرُ وظباء عُفرٌ، والعُفرة بياضٌ تعلوه حمرة، وتوالع جمع تلعاء؛ يقال: امرأة تلعاء أي طويلة العنق.

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص١٤٤.

وهناك سمة مطردة في شعر ابن الحدَّاد، إذ يجعل لفظ العين يرتبط بالوصف؛ للإشارة إلى سمة جمالية، إذ يستعمل ألفاظًا تؤدي إلى سمة التعبير عن هذه الصفات، مثل (الحور)، كقوله[1]:

وفـــي الجنَّـــةِ الأَلْفَـــافِ أَحْـــوَرُ أَزْهَـــرٌ   تُلَاعِـــبُ قُضْـــبَ الرَّنْـــدِ فيـــه قَنَـــا الهِنْـــدِ

والرند: شجر من أشجار البادية طيِّب الرائحة يُستاك به، وهنا يصف محبوبته ؛ فإذا حوراء، بيضاءُ مشرقة الوجه، حسنة القوام ، ناعمة القدِّ. وقد أتى الشاعر بالجناس بين " أحور وأزهر " و " الرند والهند".

ويعني ذلك ميل الشاعر إلي التصريح بجمال عين محبوبته، قائلًا[2]:

فهـــــل تَـــــدْرِيْنَ مـــــا تَقْضِـــــي   علـــــــى عَيْنَـــــــيَّ عَيْنَـــــــاكِ؟

ومن الألفاظ التي ارتبطت بلفظ العين (الطرف، واللحظ، والمقلة، والجفن)، ومن استعمالاته للفظ (الجفن) وهنا يطابق بين " تُخفي وبدا " قوله[3]:

كَـمْ مِـنْ دَمٍ سَـفَكَتْ جُفُوْنُـكَ لـم تَـزَلْ   تُخْفـــي وَتَكْـــتُمُ سَـــفْكَهُ حتـــى بَـــدَا

ومن الملاحظ في استعمال الشاعر للفظ (الجفن)، رجحان كفة المجاز على الحقيقة، حيث يأتي الشاعر بلفظ (الجفن) ويريد به معنى العين، كقوله[4]:

وسُـــقْمُ فـــؤادِي مِـــنْ سَـــقَامِ جُفُوْنِـــهِ   فـــإنْ نَقِهَـــتْ عَيْنَـــاهُ فالقَلْـــبُ ناقِـــهُ

ويقصد الشاعر في هذا البيت أن مرض قلبه وتعبه النفسي من نظرات نويرة الساحرة التي لم ترحمه ؛ فإن توددت له وقابلته بالحب والاغداق من النظرات حتماً أنه يبرئ ويستعيد حياته البائسة.

واستعمل الشاعر لفظ (المقلة) في سياقات مجازية دلّت على معنى العين، كقوله مجملًا البيت بالجناس بين " الوجنتين والمقلتين" وردّ العجز عن الصدر بين " مضرجُ وضوارج" .

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص١٩٧.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص٢٤٢.

(3) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص١٩٤.

(4) الديوان، القصيدة رقم ٦٦، ص٣٠٣.

حيث يقول [١]:

مُضَـــرَّجُ بُـــرْدِ الـــوَجْنَتَيْنِ كأنَّمـــا لـــه مِـــنْ ظُبَـــاتِ المُقْلَتَـــيْنِ ضَـــوارِجُ

يقول: إن وجنتي محبوبتي حمراوان وإنَّ ظُبى عينيها فعَّالة بالقلب ما لا يفعل الصارم.

وكذلك قوله[٢]:

ومَـــــنْ جَرَحَتْــــهُ مُقْلَتَـــاكِ نُـــوَيْرَةُ فلـيس يُرَجِّـي مِـنْ جِـرَاحِ الأَسَـى أَسْـوَا

أما لفظ (اللحظ) فقد ورد في الحقل الدلالي للعاشق في سياقات دلّت على السمة الجمالية التي يراها العاشق في معشوقته، كما في قوله مجانسًا بين(خدٍّ) و(قدٍّ)[٣]:

هُـــوَ البَـــدْرُ والغُصْـــنُ خَـــدًّا وَقَـــدًّا كمـــا أنَّـــه الظَّبْـــيُ لَحْظًـــا وَجِيـــدَا

كما يستعمل لفظ (اللحظ) في سياقات مجازية، كما في قوله[٤]:

أَنَّـــى يَهَـــابُ ضِـــرَابَهُمْ وطِعَـــانَهُمْ صَـــبٌّ بألحـــاظِ العُيُـــوْنِ طَعِـــيْنُ؟

وأما لفظ (الطرف) فاقترب بصفة جمالية في قوله[٥]:

تَوْرِيْـــــدُ خَـــــدِّكِ للصِّـــــبَابَةِ مَـــــوْرِدٌ وَفُتُـــــوْرُ طَرْفِـــــكِ للنُّفُـــــوْسِ فُتُـــــوْنُ

فطرفها الفاتر يفتن نفوس المحبين، وقد رفع الجناس بين (فتور) و(فتون) و (توريد) و (مَورد)الإيقاع الموسيقي للبيت؛ فأضفى لمسة جمالية أخرى.

كما يشكو العاشق قلة النوم، بينما تقرّ عين المعشوق وتنام مطمئنة، قائلًا[٦]:

ومـــا بَـــالُ طَرْفِـــي لا يُوَافِيـــكَ شـــاكِيًا وطَرْفُـــكَ فـــي كـــلِّ الأحـــايِيْن وَسْـــنَانُ؟

---

(١) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص١٧٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦٧، ص٣٠٥.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١٩، ص١٩٥.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص٢٦٧.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص٢٦٩.

(٦) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص٢٦٩.

ومن (طرف) المعشوق تتنزل شريعة الحب على المحبين وحيًا يتبع، وفي ذلك مبالغة من الشاعر في وصف محبوبته، يقول[1]:

وفــي شِــرْعَةِ التَّثْلِيْــثِ فَــرْدُ مَحَاسِــن   تَنَــزَّلَ شَــرْعُ الحُــبِّ مِــنْ طَرْفِــهِ وَحْيَــا

وفيما يخصّ الأعضاء الجسدية الأخرى للمعشوق، مثل: (الخد، والوجه، والثغر، والفم)، فقد ورد لفظ الخد، وهو من الملامح الجسدية، إذ وصف الشاعر خدود معشوقته بالقمر بجامع الضياء، ونحافة قدها وجماله بالغصن حين ينثني و تلامسه نفحات النسيم الباردة، وقد يكون الشاعر هنا تكلف في الجناس لأنه جاء على صورة الجمع وهو إن تحدث عن جمال النساء النصرانيات فإنه يريد الحديث عن " نويرة" مجانسًا بين ألفاظه " خدود وقدود وقمريات وغصينات" في قوله [2]:

فمـــن خُـــدُوْدٍ قَمَرِيَّـــاتٍ   علـــى قُـــدُوْدٍ غُصُـــنِيَّاتِ

والصفات الجمالية التي وردت في وصف الخد هي ذاتها التي أُستعملت في وصف الوجنة، ومنه قوله[3]:

مُضَــرَّجُ بُــرْدِ الــوَجْنَتَيْنِ كأنَّمــا   لــه مِــنْ ظُبَــاتِ المُقْلَتَــيْنِ ضَــوَارِجُ

وفيما يخصّ الفم، فلم ترد تسميته مباشرة، وإنما جاءت ألفاظ دلّت عليه مجازيًّا، مثل: (الثغر، والمبسم، والريق)، ولعل هذه الألفاظ تكون أجمل في غرض الغزل من ذكر لفظ الفم صريحًا، حيث يأتي بها الشاعر في سياق مجازي، ويخرجها عن دلالاتها الوصفية المعروفة؛ لتكون بديلًا عن الفم، فيقول[4]:

وفـــي ثَغْـــرِكَ الوَضَّـــاحِ رِيٌّ لُبَـــانَتِي   فَظَلْمُـــكَ صَـــدْاءٌ وقلبـــيَ صَـــدْيانُ

ويستعمل الشاعر ألفاظًا معنوية تشير إلي الفم حين يتحدث عن النطق.

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص٣٠٦.

(2) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص١٥٩.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص١٧٥.

(4) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص٢٦١.

فيقول[1]:

ولا نَـــأَى شَخْصُـــكَ عـــن نـــاظِرِي حِيْنًـا ولا نُطْقُـكَ عـن مَسْـمَعِي

وفي معرض وصفه للمعشوق، ذكر بعض الصفات الحسية الأخرى، حيث زخر الحقل الدلالي للمعشوق بألفاظ غزلية تخصّ المعجم الغزلي للشاعر، وفيما يلي بعض تلك الصفات التي وُجدت في ديوانه، وقد تجمّلت تلك الأبيات الغزلية برداء البديع الزاهي بالأساليب البديعية من محسنات لفظية وأخرى معنوية. يصف الشاعر خصر المعشوق الجميل، قائلًا[2]:

أَعْـدَى جَنَـانِي فَحَـاكَى طَرْفُـهُ مَرَضًـا وغَـرَّهُ أنْ يُحَـاكِي خَصْـرُهُ جَلَـدَا

ويصف المعشوق الجميل، فيقول[3]:

وفـي زَنْـدِهِ الرَّيَّـانِ سُـوْرٌ تَعَضُّـهُ فَيَـدْمَى كما ثَـارَ الشَّـرارُ مـن الزَّنْـدِ

وبالنسبة للشَّعر فتأتي ألفاظ تدل عليه، منها السواد؛ ليكشف عن الذوق العربي الذي يعجب بالمرأة العربية ذات الشعر الفاحم الأسود، إذ يشبه الشاعر شعرها بالليل، قائلًا[4]:

وفـي صُـدْغِهِ اللَّيْلـيِّ نـارُ حُبَاحِـبِ مِـنَ القُـرْطِ يَصْـلَاهَا حَبَـابٌ مـن العِقْـدِ

ويصف شعرها الأسود بالغروب، قائلًا[5]:

وفـي مَشْـرِقِ الصُّـدْغَيْنِ لِلبَـدْرِ مَغْـرِبٌ ولِلْفِكْـرِ حَـالَاتٌ وللعَـيْنِ شـارِقُ

ومما تقدم ذكره يتضح أن الشاعر أكثرَ من الصفات الحسية، والألفاظ الدالة عليها عندما وصف المعشوقة؛ ليبرز جمالها الحسي، بينما قلَّت الصفات المعنوية والألفاظ الدالة عليها، فلا نجد منها إلا القليل، مثل (الهوى، والحسن) وغيرهما.

وعند استخراج هذه الأبيات الغزلية من ديوان الشاعر تبيّن كيف تطرب الأذن العربية لسماعها من الوهلة الأولى، وعند القراءة الأولى أيضًا، وكان للمحسنات اللفظية، خاصة

---

(1) الديوان، القصيدة رقم ٤٠، ص٢٣٦.

(2) الديوان، القصيدة رقم ١٧، ص١٩٣.

(3) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص١٩٨.

(4) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص١٩٨.

(5) الديوان، القصيدة رقم ٤١، ص٢٣٧.

الجناس، ورد العجز على الصدر دورٌ مهمٌ في صقل الأبيات وسهولة ترديدها، كما ظهر دور المحسنات المعنوية، وأهمها الطباق في إضفاء الروح على هذه الأبيات الغزلية.

المبحث الثاني: معجم المدح البديعي

١- المادح.

٢- الممدوح.

توطئة:

يعدّ المديح من الأغراض التقليدية التي امتلأت بها دواوين الشعراء الأندلسيين، وترجع وفرة شعر المديح إلى عامل داخلي، فمنذ أن تنفّس الإنسان على الأرض، ووعى ما حوله، وتلمَّس الفوارق بينه وبين الآخرين، واختلاف مواهبه عن مواهب غيره، وقدْره عن أقدار غيره؛ تولّد عنده المديح والثناء[١]. إذًا فالمديح "غرض اقتضته الحياة، واستلزمه التكسّب بالشعر، ودعت إليه رغبة الخلائق والأملاك في أن تُذاع محامدهم"[٢]. وهو "ضرورة لازمة للملوك وذوي الشأن، فقد كان للشعر عند العرب قيمة سياسية كبرى، ظلّ يحتفظ بها على مر العصور، ولابد من الإشارة إلى أن مدائح الشعراء الأندلسيين محشوة بالتملق والاستجداء على طريقة المشارقة"[٣].

وتدور المدحة منذ القدم حول الفضائل الأربع، كما ذكرها قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧)، وهي: (العقل، والعدل، والشجاعة، والعفة)[٤]. وهي عند ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦) اشتملت على "الكرم، والحزم، والوفاء، والعزم، والعاطفة الدينية، وحصافة الرأي"[٥].

---

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ط١، ١٩٧٢، دار الشروق، ص٨٣.

(٢) الأدب العربي وتاريخه في الأندلس والمغرب والمشرق، من انقضاء خلافة بغداد إلى أيامنا الحاضرة، محمود مصطفى، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٨، ج٣، ص٨٥.

(٣) في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، ص١١٤.

(٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، بمصر، ومكتبة المثني ببغداد، ص٣٩، وما بعدها.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ج٢، ص ١٣١-١٣٢.

وعلى الشاعر أن يحرص على إيراد الألفاظ، وأن يكون عارفًا بالمزايا الأساسية في ممدوحه؛ كي يكيل له من العطايا الجزال ما يناسبه، فإن كان تقيًّا؛ فهو الإمام البرّ، وإن كان محاربًا؛ فهو الشجاع والليث. وابن الحدَّاد كغيره من الشعراء طرق باب المديح، وخصَّ به الأمراء، وإن كان جُلّ مدحه في ممدوحه المعتصم بن صمادح، ملك المرية في الأندلس.

ومن أجل دراسة الأساليب البديعية في غرض المديح، وجب تحديد حقل دلاليّ للألفاظ كما حُدّد سابقًا في الغزل بين ثنائية العاشق والمعشوق، حيث كانت تزخر بالمحسنات المعنوية واللفظية على حدٍّ سواء، ومن أجل ذلك سيتم تناول غرض المديح عند ابن الحدّاد ضمن ثنائية طرفاها الممدوح والمادح.

١. الممدوح:

يُعَدّ الممدوح المحور المركزي الذي تدور حوله ألفاظ المديح، وتبرز في هذا الحقل صفتان تناولهما الشاعر، وهما: (الكرم والشجاعة). وفي مجال الكرم تتردد ألفاظ عديدة تُعبّر عنه، منها (العطاء، والجود، والندى)، ودلّت هذه الألفاظ دلالة مباشرة على صفة الكرم، وفيما يلي شواهد شعرية من ديوان الشاعر تبرهن على ذلك، وتبدو مليئة بالصور البديعية.

يقول الشاعر في مدح كرم الممدوح وقد أورد لفظه (الجود) حيث جانس بين " أدعوا وابتدعوا " [(١)]:

وأبدعوا في صنيعِ الجُودِ وابتدعوا   فكلّما سُئِلوا من مُعْوِزٍ سَلأُوا

ويلاحظ كيف أضاف الجناس بين ألفاظ البيت رنة موسيقية تطرب لها الأذن، وتهتف بها الألسن. ومعنى سلأوا: أعطوا وعجلوا في العطاء.

ويستعمل لفظ (الندى)، حاملًا معنى الكرم، مجانساً بين " رميت ومنيت " فيقول[(٢)]:

فإنْ رَمَيْتَ بهمْ أقصى النَّدَى بلغوا   وإن مَنَيْتَ بهمْ شُوْسَ العِدَى نَكَأُوا

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣٣.

كما يقول مادحًا جود الممدوح [1]:

والــنَّفْسُ تُــوْقِنُ أنَّ عَهْـدَكَ فــي النَّـدَى مُــوْفٍ بمــا طَمَحَــتْ إليــه وتَطْمَــحُ

ويستعير الشاعر الألفاظ الطبيعية للدلالة على صفة الكرم عند ممدوحه، ومنها (الشمس، والسحاب، والبحر، والمطر، والغمامة، والمزن). ومن نماذج استعمال الشاعر لهذه الألفاظ الدالة على كرم الممدوح الممزوجة بألوان البديع، قوله[2]:

إذا ما التمست الغنـــى بابن معـــن ظفرت وأحمدت منه التمــاســا

وَمَــنْ يَـرْجُ شَــمْسَ العُلَـى مــن نَجِيــبٍ فلــيس يَــرَى مَــنْ رَجَــاهُ شِمَاسَــا

على أن هذا الحضور الذي يحققه لفظ الشمس، ربما يعود إلى رغبة الشاعر في إظهار ممدوحه بصفة الشمول والسعة، وأن عطاءه يشمل جميع أفراد المجتمع، كما نجد في البيتين أن الجناس بين " شمس وشماسا _ المعاداة والمعاندة_ ورد العجز على الصدر " التمست والتماسا" يتوشح زينة لفظية فيهما.

وفي استعمال لفظ البحر، تتكرّر شمولية العطاء واستمراره؛ إذ يقول مجانساً بين " المنى والضحى" [3]:

فَحَيَـا المُنَـى مِـنْ بَحْـرِ جُـوْدِكَ يُمْتَـرَى وسَـنَا الضُّـحَى مِـنْ زَنْـدِ مَجْـدِكَ يُقْـدَحُ

ويستعمل لفظ المطر أيضًا للدلالة على الاستمرارية في عطاء ممدوحه، وأن عطاءه مستمر كالمطر النازل، حيث جانس بين " بدع وإبداعُهُ "[4]:

ومِـــنْ بِـــدْعِ نُعْمـــاكَ إبْداعُـــهُ فمـــا انفـــكَّ عارِضُـــها مـــاطِرَا

ويمدح كرمه قائلًا[5]:

وسَـــيْبُكَ صَـــوْبُ نَـــدىً مُغْـــدِقٍ أقَـــامَ لنـــا هـــامِلًا هَـــامِرَا

([1]) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص١٨٢.

([2]) الديوان، رقم القصيدة ٣٤، ص٢٢٥.

([3]) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص١٨٢.

([4]) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص٢١٤.

([5]) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص٢١١.

يتلاعب الشاعر بالألفاظ، فيستخدم الجناس بين (صوب، وسيب)، و(هاملًا، وهامرًا)، فكرمه ماء هامل منصبّ على المحتاجين والفقراء بلا انقطاع.

ومن الألفاظ الدالة على الشجاعة، قوله(١):

غَـــرَامٌ كإقـــدامِ ابـــن مَعْـــن، ومَغْـــرَمٌ   كإِنْعَامِــــهِ والأرضُ فــــي أَزَمَاتِهــــا

ولم ترد ألفاظ (الشجاعة، والقوة) بصيغة صريحة، ولكنها وردت عن طريق الكناية، والمجاز، والاستعارة. وقد ازدحم ديوان الشاعر بها في غرض المديح، وما استخدمته الباحثة يشمل الشجاعة عند الممدوح ممزوجَة بالبديع وصوره، وفيما يلي نماذج منها، يقول(٢):

هــو الجاعِــلُ الهَيْجَــا حَشًــا وسِــنَانَهُ   هَــوىً، فَهْــوَ لا يَعْــدُو قُلُــوبَ كُمَاتِهــا

فالإقامة في أرض المعركة كناية عن شجاعة الممدوح، الذي يخشاه الأعداء من قوته. ويوظف الشاعر ألفاظ الطبيعة للإشارة إلى شجاعة الممدوح، ومن الألفاظ البارزة التي انتقاها من حقل الطبيعة، وجسَّد من خلالها شجاعة ممدوحه (الشهب، والنجم، والطود، والأسد، والشمس)، يقول مشيرًا إلى شجاعة ممدوحه مستخدمًا لفظو(الشهاب)(٣):

وشُـــهْبُ القَنَـــا كالنُّقْـــب والنَّقْـــعُ ســـاطِعٌ   هِنـــاءً، وأيـــدي المُقْرَبـــاتِ هـــوانِئ

واستعمله مجازيًّا للإشارة إلى شجاعة الممدوح وسطوته (٤):

شِـــــهابٌ مِـــــنَ النَّيِّـــــرَيْن اســـــتَطَارَ   لإرْداءِ كـــــــلِّ مَرِيْـــــــدِ عَنِيْـــــــدِ

ومن استخداماته لمفردات النجم مشيرًا إلى قوة المعتصم وبأسه، قوله(٥):

يَقِـــلُّ أنْ يَطَـــأَ العَيُّـــوْقُ أَخْمَصَـــهُ   وكـــلُّ مَلْـــكٍ علـــى أعقابِـــه يَطَـــأُ

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص١٦٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص١٦٧.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص١٥١.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢١، ص٢٠٤.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١١٤.

فرغم علو كوكب العيوق؛ إلا انه أكثر علوًّا منه، إذ نادرًا ما يطأ العيوق أخمص المعتصم، كذلك شأن ملوك الأندلس أدنى منه منزلة، فهم يمضون على هواه.

وقد استعان الشاعر في المدح بالشجاعة وصف آلات الحرب، وفي مقدمتها السيف، كقوله[1]:

ومـا صـوارِمُهُمْ إبـلًا وقـد سَـرَحُوا　　　ولـيس إفْرِنْـدُها عُـرَى وقـد هَنَـأُوا

وقوله مجانساً بين " فراح و راحاً " [2]:

فـراح نحـو دَمِ الأبطـال تَحْسِـبُهُ　　　راحًـا لهـا بالقَنَـا العَسَّـالِ مُسْـتَبَأ

ويجمع الشاعر بين الجود والبأس؛ للوصول إلى كمال شخصية الممدوح[3]:

فَتَـى البَـأْسِ والجُـوْدِ اللَّـذَّيْن تَبَارَيَـا　　　إلـى غايـةٍ حَـازَا لـه قَصَـبَاتِها

وقد يجمع بين عدة صفات في بيت واحد - يُسمّى ترصيعًا- لبلوغ هذا الكمال، كما في قوله[4]:

سَـمَاحٌ وإقـدامٌ وحِلْـمٌ وعِفَّـةٌ　　　مُـزِجْنَ فأَبْـدَى مُهْجَـةَ الفَضْـلِ مـازِجُ

ويضمّ الحقل البديعي للمدح عند ابن الحدَّاد، العديد من الأبيات والقصائد التي احتوها الديوان، وكانت شاهدًا على غزارة شعر المديح عنده، ومنها قوله[5]:

راعَيْـتَ تَقْـوَاكَ حتـى فـي جَـزائِهمُ　　　ومـا رَعَـوْا مـا تُراعيـه ولا كَـلَأُوا

وقوله[6]:

الـنَّفْسُ عادِمَـةُ الكَمَـالِ وإنَّمـا　　　بالبَحْـثِ عـن عِلْـمِ الحقـائِقِ تَكْمُـلُ

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣١.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣٥.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٦٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٩، ص١٧٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٢٥.

(٦) الديوان، رقم القصيدة ٤٦، ص٢٤٤.

يستخدم الشاعر الطباق بين (لا تروح) و(لا تغدو)؛ ليظهر قوة ممدوحه في المعركة، مشبهًا رؤوس الأعداء وهي مصلوبة على الرماح بالغربان الجاثمة على أغصان الشجر لا تغدو ولا تروح، فيقول[1]:

كَأَنَّهُمْ فيها غرابيبُ وُقَّعٌ   على باسقاتٍ لا تَرُوْحُ ولا تَغْدُو

ويقول أيضًا[2]:

مَلْكٌ له العِزُّ من ذاتٍ ومن سَلَفٍ   فَحَسْبُ كلِّ الملوكِ الهُوْنُ والجَزَأُ

ويكفي أن المعتصم اكتسب العز من أجداده وأسلافه، وغيره اكتسبوا الذل والهوان، فشتان بينهما، إذ مَن كان العز رداء له؛ فما ذل، ومن امتطى الهوان؛ ذلّ.

وقد فاق جود ابن المعتصم ملوك الأندلس، وهو بكرمه يفعل المعجزات التي عجز عنها الملوك، فالكرم يغطي كل عيب، مطابقاً بين " غائبها وحاضرا" يقول[3]:

وسَرْوُكَ يَجْتَذِبُ المُغْرِباتِ   ويجعلُ غائبَها حاضِرَا

ويمدح عصر المعتصم الزاهر بالجلالة والجود، فيقول حيث يطابق بين " أولاها والأواخرا" [4]:

تَهِيْمُ بمَرْآهُ العصورُ جَلالةً   وتَحْسُدُ أُوْلاها عليه الأَوَاخِرَا

٢. المادح:

تتأرجح شخصية المادح بين الظهور والغياب في هذا المجال على حسب طبيعة المدحة، إذ ينحسر أو يغيب ظهورها في القصيدة، وفي مقابل هذا الانحسار تهيمن شخصية الممدوح، الذي يسبغ عليه المادح الصفات التي تدخل في حيّز الإشادة والثناء، وتظهر شخصية المادح متخذة صورًا مختلفة، تتراوح بين القلة والكثرة، فقد تظهر في عدة أبيات، وبهيئات مختلفة، وقد

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ١٣، ص١٨٦.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٢٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص٢١٤.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص٢١٧.

تظهر في بيت واحد من القصيدة في صورة واحدة[١]. ومن صور حضور شخصية المادح عند ابن الحدَّاد:

١- الفخر بقصائده:

تكرّر عنده في خواتيم قصائده، خاصة المدح منها: الفخر بشعره، والاعتزاز بنفسه، يقول مجانسا بين " وماحاكوا وما حكأوا "[٢]:

بِدْعٌ من النَّظْمِ مَوْشِيُّ الحُلَى عَجَبٌ تُنْسي الفحولَ وما حاكوا وما حَكَأَوا

ويقول أيضًا حيث يوجد رد العجز على الصدر في " نوادر والنوادرا " [٣]:

فلا تُنْكِرُوا مِنِّي بديعًا، فَمَجْدُهُ نوادِرُ قد أَوْحَتْ إلىَّ النَّوَادِرَا

ويصف المادح (الشاعر) قصائده بقوله[٤]:

ولولا عُلَى المَلْكِ ابنِ مَعْنِ محمَّدٍ لَمَا بَرِحَتْ أصدافَهُنَّ اللآلئُ

ويفخر بأنه نسيج وحده لا مثيل لشعره، وأنه سيد شعراء الأندلس، إذ يقول ويأتي بالجناس بين " مجترئاً ومُجترأ "[٥]:

قَبَضْتُ منها لُيُوْثَ النَّظْمِ مُجْتَرِئًا وغيرُ بِدْعٍ من الضِّرْغام مُجْتَرَأُ

ويقول[٦]:

وَإنْ أَنْكَرَتْ أَفهامُهُمْ بعضَ هَمْزِهَا فقد عَرَفَتْ أكبادُهُمْ صِحَّةَ الهَمْزِ

إن اعترضوا عليَّ بأني همزت ما لا يهمز في تلك القصيدة الهمزية، فإنهم ارتاحوا لسماعها، وأقرّوا بجودتها وتفرّدها في عالم الأدب.

---

(١) مطالعات الشعر المملوكي، بكري شيخ أمين، ص١٤١.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣٦.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص٢٢٦.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص١٤٨.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١٣٧.

(٦) الديوان، رقم القصيدة ٣٣، ص٢٢٤.

٢- طلب العطاء:

وفيها يظهر المادح في نهاية القصيدة طالبًا العطاء من الممدوح؛ لذا تكرّرت بعض الألفاظ مثل: (تقبيل اليد، والغمام، والمدح، والندى). ولا يظهر الشاعر المادح بشكل مباشر، وإنما تتوارى شخصيته وراء الآخرين، ويبدو أن عزة نفسه كانت وراء ذلك، يقول مطابقاً بين " ظاغناً ومقيماً "[١]:

حَيْثُمـــا كُنْـــتَ ظاعِنًـــا أو مُقِيْمَـــا ... دُمْ رفيعًـــا وعِـــشْ منيعًـــا ســـليْمَا

وكذلك قوله[٢]:

وقـــد وَرَدَتْ فـــي غَمْـــرِهِ نَهَـــلُ القَطَـــا ... كمـا ازدَحَمَـتْ فـي كَفِّـهِ قُبَـلُ الوَفْـدِ

وله أيضًا[٣]:

ومِنْـــكَ أَخَـــذْنا القَـــولَ فيـــكَ جَلَالَـــةً ... وما طابَ ماءُ الوِرْدِ إلَّا من الوِرْدِ

٣- الشكوى الموجهة إلى الممدوح:

يبدو أن ابن الحدَّاد، لم يحْظَ من ممدوحه المعتصم بن صمادح بالعطايا، أو حتى بمركز مرموق في المرية، موازنة مع غيره من الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم مع ممدوحيهم فاشتهروا بهم، ويتجلى ذلك من خلال ورود ألفاظ تحتوي على الشكوى والتذمر، يقول شاكيًا[٤]:

ولـــيس علـــي حُكـــم الزَّمَـــانِ تَحَكُّـــمٌ ... علـي حَسَـبِ الأفعـال يُجـرِي مصـادِرَا

لا يستطيع أحد منا أن يخرج على حكم الزمان، فالزمان يصدر أحكامه على البشر حسب أفعالهم، ويلاحظ ظهور ثقافته النحوية هنا.

ومهما يكن من أمر، فإن الزمان لا يُؤمن، فدوام الحال من المحال، يقول[٥]:

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥١، ص٢٥٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص٢٠٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص٢٠٢ .

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص٢١٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٦٠، ص٢٩٠.

أو رَدَّ حَظِّــي فـــي الحُظُــوْظِ مُصَــلِّيًا؟ أنْ كـــان ذِهْنِـــي سَـــابِقَ الأَذْهَـــانِ

ويعتمد الشاعر على الحظ في تحقيق مبتغاه ومسعاه، ومهما سعى الإنسان، فإنه لن يصل إلى مبتغاه ما لم يحالفه الحظ، وإذا لم يقترن اجتهاد الإنسان بحظ، فهو كالرمح الذي لا سنان له، وإن كان يرمز إلى أخيه، فهو منه بمنزلة السنان من الرمح، يقول(١):

وعَلِمْـــتُ أنَّ السَّـــعْيَ لـــيس بمُـــنْجِحٍ مـــا لا يكـــونُ السَّـــعْدُ مـــن أَعْوَانِـــهِ

ويقول مطالبًا الملك المقتدر بن هود، ملك سرقسطة، بأن ينزله منزلًا مرموقًا في كنفه (٢):

حَيْـــثُ العُـــلَا تُجْلَـــى وآثـــارُ المُنَـــى تُجْنَـــى وســـاعِيَةُ المَطَالِـــبِ تُـــنْجَحُ

ويقول(٣):

صَـــدَعَ الزَّمَـــانُ جميـــعَ شَـــمْلِيَ جـــائرًا إنَّ الزَّمـــانَ مُمَلَّـــكٌ لا يُسْـــجِحُ

وعلى أية حال، فإن صورة المادح قد تظهر في بعض مدائحه، وإن كان ظهورها يقتصر على ثلاث صور، إما طلب العطية، أو الشكوى من الزمان، أو الفخر بقصائده. وإذا كانت شخصية الممدوح قد ظهرت في شعر ابن الحدَّاد، فإن شخصية المادح تذبذبت بين الحضور والغياب.

واقتصرت الباحثة في هذا الحقل من مدائح ابن الحدَّاد على ما كان فيه حضور للبديع؛ زادها وضوحًا في المعنى، وخفة في اللفظ.

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص٣٠١-٣٠٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص١٨٢.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص١٨١.

المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى

١- الهجاء.

٢- المعمّى (الألغاز).

٣- الرثاء.

٤- الحكمة والموعظة.

٥- الحماسة والفخر.

٦- الإخوانيات.

توطئة:

مرّ في دراسة المعجم الشعري عند ابن الحدَّاد، أنها تركّزت في غرضين، وهما: الغزل، والمديح، فقد وردا في الديوان بنسبة عالية، حتى كادا أن ينحصر الديوان فيهما. أما الأغراض المتبقية فلم تشمل سوى مساحة ضيقة من الديوان؛ على الرغم من تنوّعها. وعلى هذا رأت الباحثة أن يكون هذا المبحث خاصًّا بتلك الأغراض المتنوعة؛ حتى تشمل الدراسة مجمل الديوان. وهو وإن كان مليئًا بالأغراض، إلا أن الباحثة اقتصرت على ما احتوى منها على البديع. ومن هذه الأغراض: الهجاء، والمعمّى، والرثاء، والحكمة، والحماسة، والإخوانيات.

١– الهجاء:

تحدّث صاحب الوساطة عن الهجاء بقوله:" فأما الهجو، فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب، ولصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش، فسباب محض، وليس فيه للشاعر إلا إقامة الوزن، وتصحيح النظم"(١).

وقد ورد في الديوان مقطوعتان في الهجاء، كانت الأولى إلى ما قاله صاحب الوساطة أقرب، يقول ابن الحداد(٢):

رَجُـــلٌ إذا أَعْطَـــاكَ حَبَّـــةَ خَـــرْدَلٍ   أَلْقَـــاكَ فـــي قَيْـــدِ الأَسِـــيْرِ الطَّـــائِحِ

٢– المعمى (الألغاز):

المعمى مظهر من مظاهر الرياضة الذهنية والثقافية، ويرتد هذا الفن إلى عهد سحيق من العصر الجاهلي، وله امتداد بعد الإسلام؛ إلا أنه توسع وانتشر في العصور العباسية المتأخرة(١).ويظهر ابن الحدَّاد تأثرًا بهذا اللون من الشعر، إذ ضمن ديوانه بعضًا منه،

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط٤، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٤.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١٢، ص١٨٤.

يقول مجانساً بين" لا أُسميه وأُعميه "[٢] :

صُـــنْتُ اســـمَ إِلْفِـــي فَـــدَأْبًا لا أُسَـــمِّيْهِ   ولا أزالُ بإلغـــــــازِي أُعَمِّيْـــــــــهِ

ويستعمل التصحيف معميًا على ما يريده، فيقول[٣]:

مَـــنْ لـــي بـــأنْ أَشْـــكُو إليـــكَ مَـــدَامعًا   تَهْمِـــي عليـــكَ وأَضْـــلُعًا بـــكَ تَحْتَـــرِقُ؟

٣- الرثـاء:

الرثاء: "هو ذكر مناقب الذاهبين، والتعبير عن الحسرة على ما ضاع"[٤]. وقد وردت مرثية واحدة عند ابن الحدَّاد، بدأها بالحديث عن الموت والحياة، وفلسفة العدم والخلود، والوجود، ثم ذكر أحوال المرثي وظروفه، وبعد أن فرغ من الرثاء انتقل إلى المديح؛ استجابة لآداب التعزية، وكان هذا الفن في واقع الأمر مديحًا مصوغًا في قالب الألم والتفجيع[٥].

والمرثية عند شعراء الأندلس، ومنهم ابن الحدَّاد "موصولة بالأساليب القديمة الموروثة التي تعتمد القوة، والجزالة، والرصانة"[٦].

ومطلع مرثيته[٧]:

هَيْهَـــاتِ مـــا تُغْنِـــي القَنَابِـــلُ والقَنَـــا   والمَشْـــرَفِيَّةُ فـــي مُلَاقـــاةِ المَنَـــى

تظهر في هذه الأبيات مشاعر الحزن والأسى على فراق والدة المعتصم، ينقله الشاعر عن حال ابنها بعد موتها، ويطلب منه أن يتصبّر ويتجلّد، ويذكّره بأن هذه الحياة دار سفر لا دار مقر، فكل من عليها راحل لا محالة. والأبيات حافلة بالمعاني الصادقة التي تظهر بين طياتها

---

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ص١٨٠-١٨٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٧٠، ص٣٠٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٤٢، ص٢٣٩.

(٤) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، أميلو غريسه غومس، ص١٦٠.

(٥) المصدر السابق، ص١٠٦.

(٦) ابن بسام وكتابه الذخيرة، ص١٦٣.

(٧) الديوان، رقم القصيدة ٥٩، ص٢٧٩.

معبرة عن حال المعتصم، فالموت حقيقة لا مفرّ منه، ويحاول الشاعر تعزيته، وتخفيف حزنه وألمه على فقد أمه، ومما زاد رونق هذه الأبيات الجناس الذي ألفته المسامع بين " القنابل والقنا ".

٤- الحكمة والموعظة:

تطرَّق ابن الحدَّاد إلى غرض الحكمة والنصح، الذي يدور حول الشكوى من الزمن، والتحذير من الدنيا، وإن كانت الحكمة عنده تتناثر في أبيات قصائده هنا وهناك، كقوله(١):

حَيْثُما كُنْتَ ظاعِنًا أو مُقِيْمَا　　دُمْ رفيعًا وعِشْ منيعًا سليْمَا

ويأتي بلفظ الزمان ويوظّفه في الحكمة، إذ يقول(٢):

فَدَعِ الزَّمَانَ فإنَّه لم يَعْتَمِدْ　　بِجَلَالِهِ أحدًا ولا بِهَوَانِهِ

سَمَا إلى المُلْكِ الرِّضَى ابنُ صُمادحٍ　　فَأَدَالَنِي بالسُّخْطِ من رِضْوانِهِ

٥- الحماسة والفخر:

كان باعث الفخر عند ابن الحدَّاد ذاتيًّا من جهة، والأمل في نيل رضا الممدوح والحصول على العطايا من جهة أخرى، أما الحماسة والفخر ف" تمدّح بالشجاعة الفردية، ووصف لها، وإغراق في الذاتية، وفيها ميل إلى امتداح الجيوش الحربية، وحسن إعدادها، وشجاعة أفرادها وقوة بطشها، وسرعة حركتها"(٣).

ويفتخر بأرض الأندلس وانتمائه إليها، وتفضيلها على سائر البلدان، فيقول حيث يأتي بالجناس بين " أرضَ وأرضاً "(٤):

ولم أَرْضَ أَرْضًا غيرَ مبدإ نَشْأَتي　　ولو لُحْتُ شَمْسًا في سماءِ وُلَاتِهَا

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥١، ص٢٥٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص٣٠١-٣٠٢.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ص١٢٨.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص١٦٨.

ويواصل مفتخرًا بشعره، مطابقًا بين (أمسى) و(أصبح)[١]:

والشِّـــعْرُ إنْ لـــم أَعْتَقِـــدْهُ شـــريعةً　　أُمْسِـــي إليهـــا بالحِفَـــاظِ وأُصْـــبِحُ

ويفخر بكرم المعتصم وعطائه، فيقول[٢]:

مَفِـيْضُ الأيـادِي فـوقَ أَدْنَـى وأَرْفَـعٍ　　وصَوْبُ الغَوَادِي شامِلُ الغَوْرِ والنَّجْدِ

٦- الإخوانيات:

يصوّر هذا اللون من الشعر العلاقات الاجتماعية بين الشعراء وممدوحيهم، أو بينهم وبين أصدقائهم وأحبابهم؛ ومن ثم فقد غلب عليه التأنق في المعنى، واصطناع العاطفة التي تكون صادقة تارة، وكاذبة تارة أخرى، وهي وإن صوّرت المودة، فإنها تصوّر النفاق مرات أخرى[٣].

وينضوي تحت لواء الإخوانيات، قصائد الودّ، والصداقة، والتهنئة، والعتاب، والشكوى، والمساجلات الشعرية التي يُراد بها المراسلات والمعرضات[٤]. وما قاله ابن الحدَّاد في هذا الغرض قليل، لم يتجاوز الأبيات؛ لذا صنفتها الباحثة إلى ثلاثة محاور كان للبديع نصيب فيها، وهي:

١. الزيارة:

نظم ابن الحدَّاد مقطوعتين في الزيارة، فيهما من الألفاظ ذات الدلالات التي تشير إلى الاحتفاء والاهتمام بالزائر، كقوله مجانساً بين" خَدًّا وَقَدًّا" [٥]:

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص٣٠١-٣٠٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص٢٠٠.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري أمين، ص٢٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص٢٩٢.

(٥) الديون، رقم القصيدة ١٩، ص ١٩٥.

هُــوَ البَــدْرُ والغُصْــنُ خَــدًّا وَقَــدًّا   كمـــا أنَّـــه الظَّبْـــيُ لَحْظًـــا وَجِيــدَا

وقال أيضًا مجانساً بين" عنبراً وعبيرا" [1]:

فيــك اكتَسَــى جَــوِّي سَــنًا وَتَلَأْلُــؤًا   وارتــــدَّ تُرْبِــــي عَنْبَــــرًا وَعَبِيــــرَا

٢. المعارضـة:

يحرص الشاعران في هذا اللون أن تتفق قصيدتيهما في البحر، والقافية، والروي [2]. وقد جرت معارضة بين ابن الحدَّاد، ووزير المعتصم أبو خالد بن بشتغير، وكان ابن بشتغير هو البادئ بالكلام، إذ ألقى بيتين للنابغة الجعدي (ت٥٠هـ) في حضرة المعتصم[3]:

ولمَّـــا نَزَلْنَـــا بِجِسْــــرِ النّتَـــاجِ   ولــم تَعْــرِف الحَـــيَّ إلا التِمَاسَـــا

فاستطابه المعتصم، وأمر ابن الحدَّاد بمعارضته، فقال ارتجالًا على البديهة[4]:

إذا مــا التَمَسْــتَ الغِنَــى بِــابْنِ مَعْــنٍ   ظَفِــرْتَ وَأَحْمَــدْتَ مِنْــهُ التِمَاسَـــا

والملاحظ اتفاق الشاعر مع معارضِه في البحر، والقافية، والروي، كما يلاحظ اعتماده على الجناس ودوره في رفع الموسيقى الداخلية للبيت.

٣. التهاني:

من الأمور التي تناولها ابن الحدَّاد: التهنئة بمولود، حيث وردت مقطوعة في الديوان يهنئ بها المقتدر بن هود، بمولود جديد له، فيقول[5]:

فَبَشِّــــرْ ســــماءَ السَّـــنَا والسَّـــنَاءِ   بـــنجم هُـــدىً لَاحَ فـــي آلِ هُـــوْدِ

بِمُقْتَـــبَسٍ مـــن شُـــمُوْسِ النُّفُـــوْسِ   ومُقْتَـــدَحٍ مـــن زِنَـــادِ السُّـــعُوْدِ

هِـــلَالٌ تَـــأَلَّقَ مـــن بَـــدْرِ سَـــعْدٍ   ومُـــزْنٌ تَخَلَّـــقَ مـــن بَحْـــرِ جُـــوْدِ

(١) الديوان، رقم القصيدة ٢٩، ص٢١٩.

(٢) معالجات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ص٢٩٣.

(٣) الديوان، ص٢٢٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٣٤، ص٢٢٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢١، ص٢٠٣-٢٠٤.

ويظهر لنا المبالغة في مدح هذا المولود الصغير، فهو نجم هوى من سماء المجد لينزل في بني هود؛ ليهتدوا به إلى طريق النور والرشد، وشهاب يستطار شراره على كل مريد وعنيد، وسيف إذا اُسْتُلَّ من غمده؛ فويْحٌ لكل من عاث في الأرض فسادًا.

المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز

توطئة:

الرمز كما وصفه بودلير "مجاز نوعًا ما يسعف الإنسان على فهم المثال بالإشارة إليه، وتمثيله، وتمويهه في آن واحد"(١). ويجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي في آن واحد، "فالحقيقي هو الصورة الواقعية المادية، أما غير الحقيقي، فهو ما يومئ إليه الرمز ويوحي به. فمتى تتبّع الشاعر الجانب الحقيقي للرمز، ورفده بما يتلاءم معه، ولم يفصح عن طبيعة مراميه التي تسمو فوق الواقع؛ فقد يتحد الرمز والاستعارة، ويكون البناء استعاريًّا، والمغزى رمزيًّا"(٢).

ويستفيد الشاعر من الرمز والأسطورة في تحقيق الغرض الموضوعي والفني، عندما يُقحم في السياق الشعري الذي يرتبط بتجربة الشاعر التي يعيشها، وهذه التجربة هي التي تلبس الألفاظ مغزى معينًا، فتضيف إلى الرمز أبعادًا جديدة هي نسج الشاعر، كما يقول ابن الحدَّاد(٣):

تجـاوزَ حَـدَّ الـوَهْمِ واللَّحْـظِ والمُنَـى ... وأعْشَـى الحِجَـى لألاؤه المتلألـئُ

فَتَتْبَعُـهُ الأنصـارُ وهـي خواسِـرٌ ... وتنقلـبُ الأبصـارُ وهـي خواسـئُ

ولـولاهُ كانـت كالنسـيء، وخـاطري ... لهـا كفُقَـيْمٍ للمُحَـرَّمِ نَاسِـئُ

فالصورة المجازية قامت على التجسيد والتشخيص في تصوير الإحساس (تجاوز حدّ الوهم واللحظ والمنى)، و(أعشى الحجى لألاؤه المتلألئ) و(فتتبعه الأنصار)، وهي منظورات استمدها الشاعر من الطبيعة، ولكنها تجاوزت من خلال الصورة المجملة، فدخلت دائرة الرمز لتوحي بمعنى يقصده الشاعر. إنه يرمز من خلال هذه الصورة إلى (إبداعه الشعري)، فهذا الشعر يخرج على المألوف لتجاوز حدّ البصر والعقل معًا، بحيث يتعذّر على العيون رؤيته؛ لأنه يبهرها بنوره، فضلًا عن أنصار هذا الشعر الذي اتخذوه مثالًا يقتدون به، ويسيرون على هديه. ويأتي الشاعر

---

(١) الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١، ص٢٤.

(٢) علاقة الرمز بالمجاز، عدنان قاسم، مجلة الثقافة العربية، العدد الأول، طرابلس، ص٥٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص١٤٨-١٤٩.

بالصور (وتنقلب الأبصار)، و(لولاه كانت كالنسئ)، و(خاطري لها كفقيم)، و(هو الحب لم أخرجه إلا لمجده)؛ فتنقلب أبصار المؤيدين والمعارضين لشعره؛ لأنهم لم يستطيعوا الإتيان بشعر في مستواه الفني والموضوعي، ويكنى الشاعر عن شعره بالحب الذي لم يخرجه إلا ليقوله في ممدوحه المعتصم بن صمادح. ولولا هذا الممدوح لكان شعر بن الحدَّاد كالنسئ عند فقيم.

إن توظيف الشاعر للرمز، واستخدامه للطباق بين أخرجه وخابئ، والجناس بين الأنصار والأبصار، وردّ العجز على الصدر بين خواسر وخواسئ؛ كان له أثَرٌ في إثراء تلك الصور التي رمز بها إلى شعره.

ويستمر الشاعر في رصد رموزه، إذ يقول(١):

والشمسُ شمسُ الحُسْنِ من بينهمْ تحت غَماماتِ اللِّثاماتِ
ونَاظِرِي مُخْتَلِسٌ لَمْحَها ولَمْحُها يُضرِمُ لَوعَاتي

يعتمد الشاعر على الصور: (والشمس شمس)، و(تحت غمامات اللثام) و(لمحها يضرم لوعاتي)، إضافة إلى تكراره لبعض الألفاظ (الشمس) و(شمس) و(لمحتها) و(لمحُها)؛ مما يُعطي جرسًا موسيقيًّا رنانًا؛ نظرًا لأهمية الموضوع المراد طرقه، حيث يرمز إلى محبوبته بالشمس حين تشرق في الغيم.

إن رموز ابن الحدَّاد ليست جيدة في دلالتها عن المدلول المتناول لدى عامة الناس، يقول(٢):

فَعَهْدِي به في ذلك الدَّوْحِ كَانِسًا ومَنْ ليَ بالرُّجْعَى إلى ذلك العَهْدِ؟
وفي الجَنَّةِ الأَلْفَافِ أحوَرُ أَزْهرٌ تُلاعِبُ قُضْبَ الرَّنْدِ فيه قَنَا الهِنْدِ

يرمز الشاعر بالصورة (في ذلك الروح كانسًا)، و(أحور أزهر) إلى محبوبته نويرة. ويُلاحظ الجناس بين (الرند) و(الهند)، ورد العجز على الصدر بين (فعهدي) و(العهد)؛ مما كان له أثر في وضوح تلك الصور.

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص١٦٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص١٩٧.

ويتعامل ابن الحدَّاد في بعض الأحيان مع الرموز خارج دلالتها المتعارف عليها إلى دلالة ذات مغزى مرتبط بتجربته الشعرية، فيقول(١):

فَكَأنَّمـــا الإظـــلامُ أَيْـــمٌ أَرْقَـــطُ ... وكأنَّمـــا الإصـــباحُ ذِئْـــبٌ أَضْـــبَحُ

ترمز لفظة الذئب إلى الافتراس، في حين أن الشاعر اتخذ من هذه اللفظة رمزًا للأمل والحياة بدلالة لفظة (الإصباح)، التي دلّت على استمرارية الحياة. إنه يصف أيامه السوداء في المرية وما حدث له، وكان للطباق بين (الإظلام) و(الإصباح) دور في إثراء تلك الصورة الرمزية.

ويستعمل الشاعر في موضع آخر من الديوان لفظة (الذئب) بدلالتها الصريحة، فيقول(٢):

وكـــلُّ قَـــسٍّ مُظْهِـــر للتُّقَـــى ... بـــآي إنْصَـــاتٍ وإخْبـــاتِ

وقد تنوّعت الرموز التي استخدمها الشاعر في شعره، إذ نجده يرمز إلى الأمان والرخاء اللذين عمَّا البلاد في عصره، بحيث أقبل الناس من علماء، وشعراء، وذوي الحاجة على الممدوح، فأكرمهم وأعطاهم من الخيرات، إذ يقول(٣):

وكيـــف تُحْصَـــى عَـــوَافي مَرْتَـــعٍ مَـــرِعٍ ... للهـــائمينَ بـــه مَـــرْوىً ومُحْتَصَـــأُ؟

حيث رمزت الصورتان (وكيف تحصى عوافي مرتع مرع)، و(للهائمين به مروى ومحتصأ) إلى الأمن، والأمان، والرخاء الذي ساد البلاد.

ومن الرموز التي وظفها ابن الحدَّاد في شعره وكان فيها من المحسنات اللفظية والمعنوية نصيب، ما يلي:

١. الرمز الرياضي:

وفيه يرمز الشاعر إلى محبوبته نويرة، فيقول(٤):

صُـــنْتُ اســـمَ إِلْفِـــي فَـــدَأْبًا لا أُسَـــمِّيْهِ ... ولا أزالُ بإلغـــــازِي أُعَمِّيْـــــهِ

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ١١،ص١٨٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص١٥٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١١٩.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٧٠، ص٣٠٨.

أَمَّـــا الــــذي بـــي فـــإِنِّي لا أُسَـــمِّيْه | **لكـــنْ سَـــأُلْقِي رُمُـــوزًا جَمَّـــةً فيـــه**
إذا أردتَ مِـــــنَ الأَعْــــدَادِ نِسْـــبَتَهُ | **فَجَـــذِّرْ أَوَّلَـــهُ عَشِّـــرْ لِثَانِيْـــهِ**
وإنْ أضـــفْتَ إلـــى ذي الجَـــذْرِ رَابِعَـــهُ | **رَأَيـــتَ ثَالِثَـــهُ زَهْـــرًا مَعَانِيـــهِ**
ونِصْـــفهُ أُوْلِعَـــتْ أُخْـــتُ الرَّشِـــيدِيَّةِ | **فقـــد تَبَـــيَّنَ ماضِـــيْهِ وباقِيْـــهِ**

٢. الرموز التراثية:

من المسلَّم به "أن التراث أحد عناصر ثقافتنا؛ وهو بالتالي أحد عناصر تكوين فكرنا"(١). وهو من المنابع التي اعتمدها ابن الحدَّاد في بناء صورته الشعرية، إذ استخدم الرموز التراثية بوصفها رموزًا حية على الدوام، بمعنى أن هذه الرموز مرتبطة بحاضر يقصده الشاعر، ويحاول أن يجسده في قصائده"(٢).

وحين يستحضر ابن الحدَّاد الشخصيات الدينية والتاريخية ومواقفها، فإنما يوحي إلى الوضع الذي يعيشه أو يعاصره. وقد استخدم الشاعر في نصه الشعري شخصيات اجتماعية مثَّلتْ صفة الكرم والسخاء، من أمثال: حاتم الطائي، وكعب بن أمامة، وهرم بن سنان وغيرهم، حيث يرمز إلى الكرم من خلال مجيئه في صورة حاتم الطائي، لكنه جعل من كرم حاتم الطائي نقطة في بحر كرم ممدوحه وجوده(٣):

فخَـلِّ مـا قيـل عـن كَعْـبٍ وعـن هَـرِمٍ | **فَلِلأقَاويـــــــلِ مُنهـــــارٌ ومُنْهَـــــرَأُ**
وتلـــكَ أنبـــاءُ غيـــبٍ لا يقـــينَ لهَـــا | **وقلّمـــا فـــي التنـــائي يصـــدقُ النَّبَـــأُ**

يأتي الشاعر بصورة (كعب وهرم) ليرمز إلى الكرم، ويأتي بعدها بصورة أخرى تقلل من أهمية هذين الرجلين، منها (وتلك أنباء غيب)، و(قلما في التأني يصدق النبأ)، في محاولة من الشاعر

(١) مجلة الأديب المعاصر، (التراث والأدب المعاصر)، هاشم الطعان، العدد ٢٤-٢٦، بغداد، ١٩٧٧.
(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص١٩٩.
(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١١٧-١١٨.

للتقليل من شأن ما قيل عن هذين الرجلين، مع شهرتهما بالكرم والجود، فهو يرى كرم ممدوحه المعتصم قد فاق كرم وَجُود هذين الرجلين.

يستخدم ابن الحدَّاد شخصيات، مثل: أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب – رضي الله عنهما– ليرمز إلي التقى والصلاح لممدوحه، يقول[1]:

مَلَكَ القلوبَ بِسِيْرَةٍ عُمَرِيَّةٍ   يَحْيَا بها المَفْرُوْضُ والمَسْنُوْنُ

فالطباق بين الفرض والسنة ساعد على كمال مدح المعتصم؛ لأن سيرة ابن الخطاب يُضرب بها المثل في العدل والتقوى. وقد اتبع ابن الحدَّاد أسلوبًا في توظيف الرمز من خلال الاعتماد على القرآن الكريم وما جاء فيه من قصص للأنبياء والرسل – عليهم السلام– يقول[2]:

وفي سَناهُ ومَسْناهُ ونائِلِهِ   للشُّهْبِ والسُّحْبِ مُسْتَحْيًا ومُنْضَنَأُ

جَلالَةٌ لسليمانَ ومُلْتَمَحٌ   ليوسف يومَ للنسوانِ مُتَّكَأُ

جاء الشاعر بصورة (جلالة سليمان) عليه السلام ليرمز إلى الهيبة، وسمو منزلته ورفعة الممدوح، وصورة (وملتمح ليوسف يوم للنسوان متكأ)، ليرمز بها إلى حسن الممدوح وجماله، إذ جعل من الممدوح أعظم هيبة، وجلالة، ومنزلة من سليمان عليه السلام وأكثر إشراقًا وجمالًا من يوسف عليه السلام. وهذا من باب توظيف التراث الديني الإسلامي.

ومما رمز الشاعر به إلى ديانة محبوبة النصرانية نويرة، إذ جاء على لسانه[3]:

وفي شِرْعَةِ التَّثْلِيْثِ فَردُ مَحَاسِن   تنزَّلَ شرعُ الحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحْيَا

وأُذهِلُ نَفْسِي في هَوَى عِيسَوِيَّةٍ   بها ضَلَّتِ النَّفْسُ الحَنِيفِيَّةُ الهَدْيَا

إذ جاء بصورة (فرد محاسن)، ليرمز بتفرد نويرة عن غيرها بالجمال والحسن، وصورة (عيسوية) لترمز إلى ديانتها النصرانية. وقد حفلت الأبيات المستشهد بها سابقًا بالطباق، الذي أضفى على تلك الصور قوة في إبراز معاني تلك الرموز.

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥٨، ص٢٧٧.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص١١٢.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٦٨، ص٣٠٦.

الفصل الرابع: أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحداد

المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحداد.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي.

المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحدَّاد

أولًا: المقدمة.

ثانيًا: حسن التخلص.

ثالثًا: الخواتيم.

رابعًا: الغرض.

توطئة:

تتمثّل مكونات البناء الفني للقصيدة في اللغة، والصورة، والإيقاع، وهي من المكونات الأساسية التي يرتكز عليها البناء الشعري، وتعدّ دراستها مهمة للتعرف على تجربة الشاعر، فكل منهما مكمل للآخر.

وبناءً على هذا، فإن" كل ما يداخل العمل الفني من أفكار، ومفاهيم، وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساس الذي كان له قبل دخول العمل الفني، وأن ينصهر انصهارًا تامًّا في ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئًا من صفات الأجزاء الأخرى"(١).

ومن هنا، فإن القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة" ترتبط عناصرها جميعًا، كما يرتبط الجذر والساق، والأغصان، والأوراق، فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر، بحيث تسير الوظائف جميعها في اتجاه واحد، تؤدي إلى غاية واحدة؛ هي الأثر الكلي الموحد الذي تولّده القصيدة في نفس القارئ"(٢) .

وهذا الترابط بين عناصر القصيدة، أكّدت عليه الشاعرة العراقية نازك الملائكة، إذ أشارت إلى أن القصيدة " ليست إلا هي كلها مجموعة"(٣).

ولذلك فإن بناء العلاقات الفنية على مستوى اللفظ، والجملة، والايقاع، والتوافق بين جزيئات التجربة، فضلًا عن الترابط التصويري؛ يكون لها الأثر الفاعل في توطيد التجانس والتماسك(٤).

وذهب (مرشد الزبيدي) إلى أن "الصورة النهائية للعمل الفني عامة، والقصيدة على نحو خاص؛ يجب أن تعتمد على رؤيتنا لها نصًّا واحدًا كاملًا تتفاعل مكوناته؛ لتمنحنا اللذة الفنية والتذوق الجمالي، انطلاقًا من تفاعل أجزائها وعناصرها في البناء الكلي الذي تحقق لها"(٥).

---

(١) قضايا النقد بين القديم والحديث، د . محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٩.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح، مصطفى بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ٧.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٢، ص ٢٠٠.

(٤) البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبدالكريم راضي جعفر، ص ٤١٦.

(٥) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، ص ٥٩.

ولهذا رأت الباحثة أن تتناول في هذا الباب أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحدَّاد، وتكمن هذه العناصر المهمة في وحدة القصيدة الشعرية؛ لتخرج لنا عملًا فنيًّا ذا طابع تأثيري في القارئ.

ومن عناصر البناء الفني للقصيدة: المقدمة، والغرض، وحسن التخلص، والخاتمة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي.

ومن خلال هذا الباب، ستتبع الباحثة عناصر البناء الفني للقصيدة الشعرية لابن الحدَّاد، وكيف أثر البديع فيها، هل أضفى عليها الحسن، أم ألبسها رداء التكلف؟

مكونات البناء الفني

١- المقدمة:

عدّ النقاد المقدمة المفتاح الذي يدخل الشاعر من خلاله إلى عالمه الشعري، الذي يتمثله من الواقع؛ ليرسم صورة مختلفة عن نظرة الآخرين إليه، بعد أن يضفي عليها من تجربته وانفعاله، فيعبّر ويُصوّر بما لا نألفه، في إطار تعاملنا الاجتماعي الذي ننتمي إليه.

واختلفت الآراء بشأن المقدمة بحسب تنوّع موضوعاتها، سواء أكانت غزلية، أم خمرية، أم طللية، أم وصفية، أم وعظية.

ومن النقاد الذين أشاروا إلى المقدمة، والتمس الأسباب لوجودها، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) "إذ جاء تفسيره لوجودها نفسيًّا من جهة، ومنطقيًّا من جهة أخرى. أما التفسير النفسي: فالشاعر يبدأ بالضرب على الوتر الحساس في نفوس سامعيه، حتى إذا تمكّن من استقطابهم، انتقل إلى الرحلة، ثم يتخلّص إلى المديح. وأما التفسير المنطقي: فانتقاله من العام إلى الخاص؛ لأن الغزل والنسيب أعم المشاعر، فتضيق دائرته شيئًا فشيئًا، حتى تصل إلى الممدوح؛ فيصبح وحده معنيًّا بالخطاب"[١].

وعليه، فإن هذا القسم من القصيدة — المقدمة - ليس مقصودًا لذاته، إنما هو مجرد تمهيد من قِبل الشاعر لما بعده[٢].

وهو وسيلة إلى غاية أخرى، هي خدمة الموضوع الأساسي للقصيدة، وإعداد السامعين لاستقباله والإنصات له[٣]. وعلى هذا؛ فالقصيدة لها قيمة خارجية فقط بوصفها مَعْبرًا للوصول إلى الهدف المطلوب.

وقد اختلفت نظرة بعض الباحثين، ومنهم المستشرق الألماني (فالترا براونه)، الذي رأى أن تفسير ابن قتيبة لمقدمة النسيب في القصيدة، بأنها وسيلة لاستمالة القلوب؛ غير محتملة، ورأى

---

(١) شيء من التراث، عبدالجبار داود، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٢) الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط٢، ج١، ص ٧٤،٧٥.

(٣) مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول، حسين عطوان دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص ٢٥٨.

أن مرحلة الأطلال والغزل في بداية القصيدة الجاهلية ليست تمهيدًا لما بعدها، إنما هي غاية في نفسها(١).

ووفق ما ذكر سابقًا؛ فإن البداية بالأطلال والغزل لم يكن تمهيدًا لما بعده فقط، ولم يكن تقليدًا فنيًّا من المتأخر للمتقدم فقط، ولو كانت كذلك لأخذ بها الشعراء في جميع قصائدهم، ولما تجاوزوا في الكثير منها؛ لعلمهم أن ذلك إخلال بتقاليد فنية يؤدي بشعرهم إلى الوهن والضعف. إن هذه البداية مقصوده لذاتها، إذا كان الشاعر ينطلق في بعض ما ينظم، وهو جانب ليس بالقليل من شعر كل شاعر، وهذا الحكم متحصل من الشعر الجاهلي، ويخصّ المقدمة الغزلية أو الطللية، ويشمل المراحل الشعرية القريبة منه، إذ تعدّدت الإشارات إلى احتذاء الشعراء الإسلاميين والعباسيين لهذه المقدمة على أنها تقليد فني؛ لأنهم لم يقفوا على الديار ولم يبكوا الأطلال. والمقدمة لا تخلو من الأهمية، فيتأثر بوجودها طرفا العملية الإبداعية الشاعر والمتلقي، المقصود وغير المقصود(٢).

والمقدمة لدى الشاعر في المدحة بمثابة الافتتاح الجمالي للنص، فيفرغ انفعاله النفسي مصحوبًا بدفق من العاطفة؛ إذ يستوعب هذا النص حالته النفسية وما يعانيه من هموم، فضلًا عن إبداء مهاراته الفنية، ومحاولاته الإبداعية، وإبراز مقدرته على ابتكار المعاني، وتحفيز الخيال لديه(٣). وينقل تجربته إلى المتلقي؛ لتبعث فيه الانتباه، والانسجام، والوقوف على أرضية مشتركة؛ لكي ينفتح أفق الاتصال بين الشاعر ومتلقيه، والانتظار لمعرفة الغرض المقصود حال الانتهاء من المقدمة؛ لذلك فالمقدمة يجب أن تومئ إلى الغرض، وتدلّ على غرض الكلام(٤).

وستتناول الباحثة نماذج من قصائد ابن الحدَّاد تبيّن تلك المقدمات، وكيف كان للبديع أثر فيها.

---

(١) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة بغداد،١٩٧٢، ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، مصدر سابق، ص ١٧٢ – ١٧٣.

(٣) ابن سهل الأشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، ص ٢١٤.

(٤) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص ٣٠٥.

أولًا: المقدمة الغزلية:

شغلت المرأة مساحة كبيرة من مقدمة القصيدة العربية عبر مختلف العصور، ومن بين الشعراء الذين اهتموا بالمقدمة الغزلية شاعرنا ابن الحدَّاد، فقد احتوى ديوانه الشعري على مجموعة من المقدمات الغزلية، فضلًا عن قصائد الغزل المستقلة بذاتها؛ لما للمرأة من أهمية بالغة في حياته، فقد أحبَّ ابن الحدَّاد فتاة نصرانية، ومن الطبيعي أن يترك حبها ظلالًا واضحة على شعره، لا سيما لما للقيود الاجتماعية، والاختلاف في المعتقد الديني من أثر في إثارة الوجد والمعاناة؛ نتيجة للبعد بينهما، ومن ثمّ فقد جاءت مقدماته على نوعين، الأول: جسّد النوع الأول حالة الفراق وما ألمّ به من حالات نفسية وانفعالية، كالوجد والصبابة، وعدم الوصال، كما في قوله(١):

فَيَا عَجَبًا أنْ ظَلَّ قَلْبِي مُؤْمِنًا بِشَرْعِ غَرَامٍ ظَلَّ بِالوَصْلِ كافِرَا
أُرَجِّي لِسُلْوانِي نُشُوْرًا، وحُسْنُها يَرَى رَأْيَ ذي الإِلحادِ أنْ ليس ناشِرَا
فأنتِ ضميرٌ ليس يُعرَفُ كُنْهُهُ فَلِمْ صَيَّرُوا في المَعْرِفَاتِ الضَّمائِرَا
وليس على حُكم الزَّمانِ تَحَكُّمٌ على حَسَبِ الأفعال يُجرِي مَصَادِرَا
وما زِلْتُ عن ماهِيَّةِ الحُسْنِ أَبْحَثُ فلم أُلْفِ مَعْنًى غيرَ حُسْنِكِ سَاحِرَا

ويلاحظ في هذه الأبيات الإحساس بالحرمان والسلوى، كما نسمع صدى الكفر والإيمان من حيث الطباق بينهما، والجناس بين ظلّ وظلّ، وتزهو هذه المقدمة على أصناف البديع الذي كساها رونقًا جميلًا.

أما النوع الآخر فتضمّن مزيجًا من تجربته الذاتية الشعورية، مع ذكر للأوصاف الجسدية للمحبوبة، كما في قوله(٢):

أَقْبَلْنَ في الحِبَرَاتِ يَقْصِرْنَ الخُطَى ويُرِيْنَ في حُلَلِ الوَرَاشِيْنِ القَطَا
سِرْبُ الجَوَى لا الجَوِّ، عُوِّدَ حُسْنُهُ أنْ يَرْتَعِي حَبَّ القُلُوبِ ويَلْقُطَا

---

(١) الديوان: القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٥

(٢) الديوان: القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٢.

مالَــتْ مَعَــاْطِفُهُنَّ مِــنْ سُــكْرِ الصِّبا ... مــيلًا يُخِيْــفُ قُــدُوْدَهَا أَنْ تَسْــقُطَا

وبمَسْــقَطِ العَلَمَــيْنِ أَوْضَــحُ مَعْلَــمٍ ... لِمُهَفْهَــفٍ سَــكَنَ الحَشَــا والمَسْــقِطَا

مــا أَخْجَــلَ البَــدْرَ المُنِيْــرَ إذا مَشَــى ... يَخْتَــالُ، والخُــوْطَ النَّضــيْرَ إذا خَطَــا!

يــا وافِــدَيْ شَــرْقِ الــبلادِ وغَرْبِهــا ... أَكْرَمْتُمَــا خَيْــلَ الوِفَــادَةِ فاربِطَــا

ورَأَيْتُمــا مَلِــكَ البَرِيَّــةِ فاهْنــآ ... وَوَرَدْتُمــا أرضَ المريَّــةِ فاحطِطــا

انطوت المقدمة على تجربة ذاتية، استدعتها ذاكرة الشاعر لتتعايش معها، حيث تخلى الشاعر عن هذه التجربة الذاتية، لينتقل إلى الغرض الأساسي وهو المدح، الذي مهدّت له حالة التطابق بين (الشرق والغرب) التي احتواها قوله[1]:

يــا وافِــدَيْ شَــرْقِ الــبلادِ وغَرْبِهــا ... أَكْرَمْتُمَــا خَيْــلَ الوِفَــادَةِ فاربِطَــا

حيث شكّل الشطر الثاني انتقالًا من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساس؛ إذ هيأ له الشاعر بواسطة العاطفة الموحدة، والألوان البديعية التي شملت هذه المقدمة.

وقد احتوت قصائد ابن الحدَّاد المدحية على مثل هذه المقدمة الغزلية، التي بُنِيَتْ على استحضار أجواء الغزل العذرية البدوية، ولعل هذا الأمر دفع بعض الباحثين إلى القول: بأن قصائد ابن الحدَّاد ذات نفحة عذرية[2].

ويمكن أن نلمس ذلك في مقدمة أخرى، إذ يقول[3]:

أربْــرَبٌ بالكثيــبِ الفَــردِ أم نَشَــأ؟ ... ومُعْصِــرٌ فــي اللِّثــام الــوَرْدِ أم رَشَــأُ؟

تكشف هذه المقدمة الغزلية عن عاشق تغالبه الأشواق، وضَمَّن الشاعر المقدمة ألفاظ (الكثيب، والرشأ، ومها)، التي توحي بالغرض الأساسي القائم على تجسيد صفة الشجاعة والكرم عند الممدوح، وفشل الشاعر في الحب، يعوّضه علاقته بممدوحه المعتصم بن صمادح، حيث يستبدل بالعلاقة العاطفية علاقة أسمى، وهي علاقة روحية تربطه بممدوحه الشجاع،

---

(1) الديوان: القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٣.

(2) في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، ص٥١-٥٢.

(3) الديوان: القصيدة رقم ١، ص ١٠٨-١١٠.

الجواد، الوفي، وهذه العلاقة لا يخشى الفراق معها، كما فعلت المحبوبة بالهجران والصدَّ. وما أدّى إلى جمال هذه المقدمة ما حوته من الطباق والجناس اللذين أثرا في إظهار هذه العلاقة بين الشاعر، وممدوحه، ومحبوبته.

ثانيًا: المقدمة الوصفية:

لجأ ابن الحدَّاد إلى استعمال ألفاظ الطبيعة، فأدخلها في نصه الشعري. ووصف الطبيعية هو ما تلتقطه عدسة عين الشاعر، بفعل قوة الملاحظة لديه. ومن خلال دراسة ديوان ابن الحدَّاد، تبيّن أنه يستعمل المقدمة الوصفية في اثنتين من قصائده، جاءت المقدمة فيهما لغرض المديح مع وجود تفاوت في حظّ الطبيعة، فيما يشغل البديع مساحة داخل فضاء النص الشعري لهذه المقدمة. يقول في القصيدة الأولى(1):

سَـلِ البَانَـةَ الغَيْنَـاءَ عـن مَلْعَـبِ الجُـرْدِ ... ورَوْضَـتَها الغَنَّـاءَ عـن رَشَـإِ الأَسْـدِ

وسَجْسَـجَ ذاكَ الظِّـلِّ عـن مُلْهِـبِ الحَشَـا ... وسَلْسَـلَ ذاكَ المـاءِ عـن مُضْـرِمِ الوَجْـدِ

فَعَهْـدِي بـه فـي ذلـك الـدَّوْحِ كَانِسًـا ... ومَـنْ لـيَ بـالرُّجْعَى إلـى ذلـك العَهْـدِ؟

وفـي الجنَّـةِ الأَلْفَـافِ أَحْـوَرُ أَزْهَـرٌ ... تُلَاعِـبُ قُضْـبَ الرَّنْـدِ فيـه قَنَـا الهِنْـدِ

ويستمر الشاعر في توظيف ألفاظ الطبيعة والبديع إلى أن يصل إلى قوله(2):

ويـا لـكَ مِـنْ نَهْـرٍ صَـؤُوْلٍ مُجَلْجِـلٍ ... كـأنَّ الثَّـرَى مُـزْنٌ بـه دائِـمُ الرَّعْـدِ

إذا صَـافَحَتْهُ الـرِّيْحُ تَصْـقُلُ مَتْنَـهُ ... وتَصْـنَعُ فيـه صُـنْعَ داودَ فـي السَّـرْدِ

كـأنَّ يَـدَ المَلْـكِ ابـنِ مَعْـنٍ مُحَمَّـدٍ ... تُفَجِّـرُهُ مِـنْ مَنْبَـعِ الجُـوْدِ والرِّفْـدِ

حيث يتحوّل الشاعر في الأبيات إلى وصف النهر المجلل، إذ يبدو التراب المحيط بجانبيه كأنه غيوم دائمة الرعد، وإذا ما صافحت الرياح سطح مائه، جعلته أملس يشبه الدرع الملساء التي

(1) الديوان: رقم القصيدة ٢٠، ص١٩٦-١٩٧.

(2) الديوان: القصيدة السابقة، ص١٩٩.

صنعها داود عليه السلام. وينتقل بعدها إلى الغرض الرئيس، حيث إن ممدوحه أكثر عطاء من ذلك النهر الفياض، وكعادته يبالغ في مدح المعتصم، فيقول[1]:

كـأنَّ يَـدَ المَلْـكِ ابـنِ مَعْـنٍ مُحَمَّـدٍ تُفَجِّـرُهُ مِـنْ مَنْبَـعِ الجُـوْدِ والرِّفْـدِ

ولا يخفى أن هناك تناغمًا بين تلك الأبيات وبديعها، حيث كان انتقال الشاعر إلى غرض المدح الرئيس موفقًا.

أما القصيدة الثانية فتحتوي على مقدمة وصفيه للطبيعة، وإن كانت تحوي القليل من الأساليب البديعية؛ إلا أن التشبيهات فيها كَسَتْها رداء الأنس، وجمال الإحساس بالطبيعة والحبيبة، يقول[2]:

أَسَـالَتْ غَـدَاةَ البَـيْنِ لُؤْلُـؤَ أَجْفَـانِ وأَجْرَتْ عَقِيْقَ الدَّمْعِ في صَحْنِ عِقْيَانِ

وأَلْقَتْ حُلَاهَا مِنْ أَسىً فكأنَّـمـا أَطَـارَتْ شَـوَادِي الـوُرْقِ عـن فَـنَن البـانِ

وأذهلهـا داعـي النَّـوى عـن تنقـب فحيًّا محيـاها بتُفـاح لُبنـان

يصف الشاعر حال محبوبته نويرة، عندما علمت بعزمه على السفر؛ إذ بدأت بذرف الدموع، وألقت بِحُلِيِّها على الأرض، فكان صوت وقعها كأنها حمامة تطير على أغصان شجر البان، وتكشف عن وجهها بسبب الذهول الذي أصابها، فيبدو مشربًا بالحمرة كأنه تفاح لبنان.

يحثّ الشاعر الخُطى في سَيره؛ من أجل الوصول إلى الممدوح وذكر مناقبه، ويرى النجوم في كبد السماء، حيث الثريا كأنها كأس من الخمر والجوزاء شاربها، وتنتهي رحلة الشاعر مع الطبيعة، فيدرك الممدوح بعد ليلة ظلامها دامس ليجده كالشمس تنير ما حولها، يقول[3]:

ومـا الـدَّهْرُ إلَّا لَيْلَـةٌ مُدْلَهِمَّـةٌ وشَـمْسُ ضُـحَاهَا أحمـدُ بـنُ سُـلَيْمَانِ

ثالثًا: المقدمة الطللية:

---

(1) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٢٩٨-٣٠٠.

(2) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٢٩٨

(3) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٣٠٠

يفسر ابن قتيبة ابتداء الشاعر قصيدته بالبكاء على الأطلال والغزل بقوله: "إن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار، والدمن، والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها "(١).

وأراد بكلامه هذا أن الشاعر عندما يبتدئ قصيدته بالوقوف على الأطلال والغزل، إنما هو تهيئة للأذهان للدخول إلى الغرض المقصود، وهو تقليد غايته فنية لا يخرج المتأخر عن المتقدم من الشعراء، وهناك من يرى أن مقدمة الأطلال والغزل موضوع قائم بذاته. ويقف ابن الحدَّاد على الأطلال، ويبكي أهلها الراحلين عنها؛ مصوّرًا الأجواء الحزينة، وهو شعور داخلي يختلج في نفسه ويشاركنا به.

ولو كان ذكر المقدمة – ومنها الطللية – تقليدًا فنيًّا؛ لما أغفلها الشاعر في العديد من قصائده، وبدأ بمقدمات مختلفة عنها.

ويبدو أن لابن الحدَّاد قصيدة واحدة ابتدأها بالمقدمة الطللية، حيث وقف على الأطلال مع أصحابه، فبكى الديار وأهلها الراحلين عنها، فهو أسير لدموعه المنحدرة؛ حيث لا يملك السيطرة على كفكفة دموعه أمام ذلك المشهد الحزين، وكان وقوفه على الأطلال على عجل ما لبث أن غادرها، ثم انطلق إلى وصف حاله وما فعله الزمان به، إذ يقول(٢):

وَقَفُوْا غَدَاةَ النَّفْرِ ثُمَّ تَصَفَّحُوا فَرَأَوْا أُسَارَى الدَّمْعِ كيف تُسَرَّحُ

كَافَأْتُ مُتَّجِهِي بِوَجْهِيَ نَحْوَكُمْ ونَوَاظِرُ الأَمْلَاكِ نَحْوِيَ طُمَّحُ

أيَّامَ رَوَّعَنِي الزَّمَانُ بِرَيْبِهِ وأَجَدَّ بي خَطْبُ الفِرارِ الأَفْدَحُ

ولَئِنْ أَتَانِي صَرْفُهُ من مَأْمَنِي فالدَّهْرُ يُجْمِلُ تَارةً وَيُجَلِّحُ

ويستمر الشاعر في وصف الزمان وقسوته عليه، مجمِّلًا ذلك بالطباق بين (يجمل ويجلح)؛ حتى يصل إلى غرضه في البيت التاسع، فيقول(٣):

حَيْثُ العُلَا تُجْلَى وآثارُ المُنَى تُجْنَى وساعِيَةُ المَطَالِبِ تُنْجَحُ

---

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج١، ص٦٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٠.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٢

وتذخر هذه الأبيات في مقدمته الطللية بمحسنات معنوية ولفظية زادت من وضوح هذه التجربة الإنسانية؛ لأن هذه القصيدة قالها الشاعر عند هروبه من موطنه المرية إلى سرقطسة، تاركًا وراءه الأهل، والأحباب، والوطن؛ إذ هي عصارة حالة نفسية قدّمها الشاعر في أبياته لوقوعه تحت تأثير انفعالي ونفسي معين.

رابعًا: مقدمة الرحلة:

عندما تحدث ابن قتيبة عن قصيدة المديح، جعل الناقة وسيلة توصل الشاعر إلى ممدوحه[(١)].

وهناك من يرى أن ابن قتيبة ابتعد عن الواقع الشعري في حُكمه ذاك؛ لأن واقع الشعر العربي في دواوينه الكثيرة يدلنا على أن الشاعر لم يذكر الناقة لتكون مجرد وسيلة تحمله إلى الممدوح على أن يعطف على متاعب المادح فيصله ويعطيه؛ ومن ثم فهي ليست تمهيدًا للدخول إلى المديح، إنما هي وسيلة قائمة بذاتها كان الشاعر يأتي بها؛ لأن حالة شعورية تسيطر عليه نتيجة للدافع النفسي الذي يشده إلى ناقته، إذًا فهي ليست تقليدًا فنيًّا يتبع فقط، إنما هو الدافع النفسي أيضًا الذي يشده إلى ناقته فيذكرها، أو يصرفه عنها، فينصرف عن ذكرها[(٢)]. ولو كانت تقليدًا فنيًّا يجب اتباعه؛ لالتزم به الشعراء في قصائدهم، وابن الحداد واحد من هؤلاء الشعراء الذين جاؤوا بمقدمة الناقة.

ومن المقدمات التي تزخر بألوان البديع، فتكسوه من المعاني الفخمة، والألفاظ الرقيقة قوله[(٣)]:

نَـوَى أَجْـرَتِ الأفـلاكَ وَهْـيَ النَّـوَاعِجُ ... وأَطْلَعَـتِ الأبـراجَ وَهْـيَ الهَـوَادِجُ

طَـوَاوِيْسُ حُسْـنٍ رَوَّعَتْنِـي بِبَيْنِهَـا ... غَرَابِيْـبُ حُـزْنٍ بـالفِرَاقِ شَـوَاحِجُ

مَـوَائِسُ قُضْـبٍ فـوق كُثْـبٍ كأنَّمـا ... تَحَمَّـلَ نَعْمَـانٌ بِهِـنَّ وعَـالِجُ

ومـا حَزَنِـي ألَّا تَعُـوْجَ حُـدُوْجُهُمْ ... لَـوِ الهَـوْدَجُ المَـزْرُوْرُ مـنهنَّ عـائِجُ

---

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج ١، ص ٧٤-٧٥.

(٢) وحدة القصيدة العربية في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، ص ٢٠٦.

(٣) الديوان: القصيدة رقم٩، ص ١٧٣-١٧٤.

تستمر الرحلة عبر أربعة أبيات، ينتقل بعدها إلى الغزل بنويرة، وبعد فراغه يتخلص إلى الغرض الرئيس وهو المدح. وفي قصيدة أخرى يذكر الرحلة، ويصف الطريق إلى دار نويرة بالخطر والوعورة، ولكنه قدّم هنا الغزل على الرحلة، وكان غرض القصيدة مدح المعتصم يقول(١):

عُـجْ بـالحِمَى حيـثُ الغِيَـاضُ الغِـيْنُ　　فَعَسَـى تَعِـنُّ لنـا مَهَـاةُ العِـيْنُ

واسـتَقْبِلَنْ أَرَجَ النسـيمِ فَـدَارُهُمْ　　نَدِّيَّـةُ الأَرْجَـاءِ لا دَارِيْـنُ

واسـلُكْ علـى آثـارِ يـومِ رِهَـانِهِمْ　　فهنـاك تُغْلَـقُ للقلـوب رُهُـوْنُ

حيـثُ القِبَـابُ الحُمْـرُ سَـامِيَةُ الـذُّرَى　　والأَعْوَجِيَّـاتُ الجِيَـادُ صُـفُوْنُ

والسَّـمْهَرِيَّةُ كـالنُّهُوْدِ نَوَاهِـدُ　　والمَشْـرَفِيَّةُ فـي الجُفُـونِ جُفُـوْنُ

ونجد أن هذه المقدمة مليئة بالصور البديعية التي أثمرت في سبك هذه الأبيات، كالجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر.

خامسًا: المقدمة الوعظية– الحكمية:

لم يخلُ ديوان ابن الحدَّاد من المقدمة الحكمية، إذ وردت في غرض الرثاء؛ لأن الحكمة والوعظ يناسبان الأجواء النفسية للشاعر وتكون منطلقًا في غرض الرثاء، وإن كانت أغلب أبيات الحكمة متناثرة في قصائده هنا وهناك، يقول في رثاء والدة المعتصم بن صمادح(٢):

هَيْهَـاتِ مـا تُغْنِـي القَنَابِـلُ والقَنَـا　　والمَشْـرَفِيَّةُ فـي مُلَاقـاةِ المَنَـى

فَعَـلَامَ تُسْـتَاقُ العِتَـاقُ وإنْ جَـرَى　　وَجَـرَيْنَ جَاهِـدَةً وَنَـيْنَ ومـا وَنَـى؟

وعَـلَامَ تُجْتَـابُ الـدِّلَاصُ فإنّهـا　　ليسـت مَوَانـعَ سُـمْرِهِ أن تُطْعَنَـا

فـي كـلِّ شـيءٍ للأَنَـامِ مُحَـذِّرٌ　　مـا كـانَ حَـذَّرَهُ شُـعَيْبٌ مَـدْيَنَا

وَحَيَاتُنَـا سَـفَرٌ وَمَوْطِنُنَـا الـرَّدَى　　لَكِـنْ كَرِهْنَـا أَنْ نُحِـلَّ المَوْطِنَـا

والعَـيْشُ أَضْـنَكُ إنْ تَعَـذَّرَ مَطْلَـبٌ　　كـم مِـنْ ضِـنَاكٍ فـي مَطَالِبِـهِ ضَـنَى

(١) الديوان: القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٥.

(٢) الديوان: القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٧٩–٢٨٠.

نهج الشاعر في هذه القصيدة أسلوب العموم، فانتقل من العام والحديث عن الموت إلى الخاص، وهو: رثاء والدة المعتصم؛ حتى يخفف وقع الفاجعة على المعتصم، فالموت حق وإن كان مفجعًا ومؤلمِا. ولا تخلو هذه الأبيات من الحكمة والموعظة التي تجسّدها الأساليب البديعية من طباق، وجناس، وترديد، ومبالغة، أسهمت في رفع الصورة الحزينة وتقريبها إلى مخيلة القارئ.

٢- حسن التخلص:

من مظاهر عناية النقَّاد بتناسق أجزاء القصيدة، اهتمامهم بحسن تخلص الشاعر، وانتقاله من غرض إلى آخر، دون أن يختل توازن القصيدة، أو تفقد الروح الفنية لها، ودون أن نشعر بأن هناك انقطاعًا بين الغرضين أثناء هذا الانتقال. حيث يرى القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، أن الشاعر الحاذق عليه أن "يجتهد في تحسين الاستهلال، والتخلص، ومن بعدها الخاتمة"(١).

أما ابن سنان الخفاجي (ت٤٤٦هـ)، فحسن التخلص عنده يكون سببًا في صحة النسق والنظم في الشعر، حيث يقول: " صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر، أحسن التخلص إليه؛ حتى يكون متعلقًا بالأول، وغير منقطع عنه، ومن هذا الباب: خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص، حتى صار كلامهم في النسيب معلقًا بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه. فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة، وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب إما منقطعًا، وإما مبينًّا على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها"(٢).

وأما ابن حجة الحموي، فإن حسن التخلص المستحسن عنده ما كان في بيت واحد، فيقول:" وقد تقرر أن حسن التخلص ما كان في بيت واحد. أن يثب الشاعر من شطره الأول إلى الثاني وثبة تدلّ على رشاقته وتمكّنه من هذا الفن، وإذا لم يكن التخلص كذلك سُمي اقتضابًا، وهو أن ينتقل الشاعر من معنى إلى معنى آخر من غير تعلق بينهما، كأنه استعمل

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص ٤٨.

(٢) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مطبعة علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٣١٥.

كلامًا آخر، وعلى هذه الطريقة مشى غالب العرب، وغالب المخضرمين، وكثير من شعراء المولدين"(١).

وهناك انتقالان داخل النص الشعري، وهما: حسن تخلص البداية، وحسن تخلص النهاية، أما الأخير عند شاعرنا ابن الحدَّاد فجاء على نمط واحد، وهو فخره واعتزازه بشعره وثقافته بين شعراء الأندلس.

أما حسن تخلص البداية، الذي يربط بين المقدمة والغرض الرئيس في القصيدة، فنلمس أن ابن الحدَّاد تبني أشكالًا عديدة للانتقال، لعل أكثرها تداولًا في قصائد عقدة المشابهة؛ حيث يتوجّه الشاعر إلى الطبيعة لعقد أواصر مشابهة بين عناصر الطبيعة وممدوحه، ومن بين هذه العناصر (البحر – الشمس –النهر – المزن – الأرض– القمر ....)، وهذا ما يمكن أن نلمسه في نماذج شعرية كثيرة، لكن أهمها ما كان للبديع دور في إبرازها، ومنها قوله في مدح المعتصم(٢):

وفـــي ثَغْـــرِكَ الوَضَّـــاحِ رِيٌّ لُبَـــانَتِي ... فَظَلْمُـــكَ صَـــدْآءٌ وقلبـــيَ صَـــدْيانُ

تَسُـــحُّ بـــأهواءِ الـــوَرَى منـــه راحَـــةً ... شـــآبِيْبُها فيهـــا لُجَـــيْنٌ وعِقْيَـــانُ

ومـــا كَيَمِيْنَيْـــهِ الفُـــرَاتُ ودِجْلَـــةٌ ... وإنْ حَكَمُـــوا أنَّ المَرِيَّـــةَ بَغْـــدَانُ

بـــه اعتَـــدَلَتْ أزمانُهـــا وهواؤهـــا ... فكـــانونُ أيلـــولٌ وَتَمُّـــوزُ نَيْســـأُن

فقد خرج من غرض الغزل إلى الغرض الرئيس وهو المدح، وقد أجاد في ذلك بحسن تخلصه من الغزل بنويرة، التي بخلت عليه بالوصل، وانتقل إلى بيت المدح المليء بالعطاء، فهو أجود من الماء، معطاء يوزّع الأعطيات على المحتاجين ذهبًا وفضة.

وقد ينتقل ابن الحدَّاد من غرض إلى غرض دون وساطة، ومن بديع انتقاله من الغزل إلى المدح قوله(٣):

لقـــد سَـــامَنِي هُوْنًـــا وَخَسْـــفًا هَـــوَاكُمُ ... ولا غَـــرْوَ عِـــزُّ الصَّـــبِّ أنْ يَتَعَبَّـــدَا

---

(١) خزانة الادب، ابن حجة الحموي، دار القاموس للطباعة والنشر، بيروت، ص ١٤٩ –١٥٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١ –٢٦٢.

(٣) الديوان، القصيدة رقم (١٦)، ص١٩١.

إذا شِـــئْتَ تنكـــيلًا وَتَنْكِيْـــدَ عِيْشَـــةٍ فَحَسْـــبُكَ أَنْ تَهْـــوَى سُـــلَيْمَى ومَهْـــدَدَا

وإنْ تَبْـــغِ إحســـانًا وإحمـــادَ مَقْصِـــدٍ فَحَسْـــبُكَ أَنْ تَلْقَـــى ابـــنَ مَعْـــنٍ مُحَمَّـــدَا

حلـــيمٌ وقـــد خَفَّـــتْ حُلُـــوْمٌ، فلـــو سَـــرَى بِعُنْصُـــرِ نـــارٍ حِلْمُـــهُ مـــا تَصَـــعَّدَا

ونجد أيضًا انتقاله من غرض إلى غرض آخر اقتضابًا، إذ ينتقل انتقالًا مفاجئًا ولا نجد خيوط ربط لهذا الانتقال، كانتقاله من الغزل إلى المديح، إذ يقول(١):

مُضَـــرَّجُ بُـــرْدِ الـــوَجْنَتَيْنِ كأنَّمـــا لـــه مِـــنْ ظُبَـــاتِ المُقْلَتَـــيْنِ ضَـــوَارِجُ

ومـــا الـــدَّهْرُ إلَّا لَيْلَـــةٌ مُدْلَهِمَّـــةٌ وكَـــوْنُ ابـــنِ مَعْـــنٍ صُـــبْحُها المُتَبَـــالِجُ

ونفسر انتقال الشاعر المفاجئ بأمَرين:

أولهما: أن الشاعر تعمّد هذا الانتقال المفاجئ نتيجة للحالة النفسية التي يعيشها.

وثانيهما: قد يكون هناك أبيات ساقطة سهوًا؛ ولهذا جاء الانتقال مفاجئًا.

أما حسن تخلص النهاية، الذي يمهد لخاتمة القصيدة، فكان عند ابن الحدَّاد عُرْفٌ واحد، وهو اعتزازه بشعره وثقافته، خاصة في خواتيم قصائده المدحية، وقد يكون مرجع ذلك إلى الحالة الشعورية والنفسية التي تسيطر عليه، خاصة إذا عرفنا أنه يشكو الزمان وقسوته؛ لأنه بزعمه لم ينصفه عند ممدوحه؛ إذ لم يتبوأ مقاعد مهمة في الدولة، ولم يتسلم زمام الأمور عند المعتصم، بل كان مُحارَبًا من قِبل حساده ومنافسيه الذين كادوا له عند المعتصم، ولهذا فقد جعل لشعره قاعدة كبيرة من المعجبين؛ حتى يعوّض النقص الذي يحسّه، خاصة أن عامة الناس يستهويهم الشعر؛ حيث يسمعونه، ويحفظونه، ويرددونه على ألسنتهم، يقول(٢):

والشِّـــعْرُ إنْ لـــم أعتقِـــدهُ شـــريعةً أُمسِـــي إليهَـــا بالحِفَـــاظِ وأُصْـــبِحُ

فَبِســـحْرِهِ مهمـــا دعـــوتُ إجَابَـــةٌ ولفكـــرِهِ مهمـــا اجتليـــتُ تَوَضَّـــحُ

فَـــاذْخَرْ مـــن الكَلِـــمِ العَلـــيِّ لآلئَـــا يَبْـــأَى بهـــا جِيـــدُ العَـــلَاءِ ويَجْـــبَحُ

(١) الديوان، القصيدة، رقم ٩، ص ١٧٥.

(٢) الديوان: القصيدة رقم ١١-١٨٢

وارْبَأْ بِمَجْدِكَ عن سَوَاقِطِ سُقْطٍ   هي في الحقيقةِ مَقْدَحٌ لا مَمْدَحُ
ونظامُ مُلْكِكَ رائِقٌ مُتَناسِبٌ   فَكَمَا جَلَلْتُمْ فَلْيُجَلَّ المُدَّحُ

وقوله أيضا في قصيدة أخرى[1]:

بِدْعٌ من النَّظْمِ مَوْشِيُّ الحُلَى عَجَبٌ   تُنْسي الفحولَ وما حاكوا وما حَكَأوا
وكلُّ مُخْتَرَعٍ للنَّفْس مُبْتَدَعٍ   فمنه للرُّوْحِ رَوْحٌ والحِجَى حَجَأُ
أَنْشَأْتُهَا للعقول الزُّهْر مُصْبِيَةً   كأنَّها للنُّفُوْسِ الخُرَّدُ النَّشَأُ
لم يأتِ قبليْ ولن يأتيْ بها بَشَرٌ   وحُقَّ أَنْ يَخْبَأُوا عنها كما خَبَأُوا
قَبَضْتُ منها لُيُوْثَ النَّظْمِ مُجْتَرِئًا   وغيرُ بِدْعٍ من الضِّرْغام مُجْتَرَأُ

ويتبيّن من ذلك أن ابن الحدَّاد – سواء حافظ على حسن التخلص في قصائده، أو انتقل من غرض إلى غرض انتقالًا مباشرًا دون تمهيد- فإنه يأتي بحالة من التلاحم والترابط العضوي لأجزاء القصيدة الذي يدعمه بصدق الإحساس، ووحدة الشعور، الذي أخرج قصائده ملتحمة الأجزاء، ومتماسكة البناء. ولا يخفى على متذوق شعره الصور البديعية في أبياته السابقة التي تخللتها وأعطتها طابعًا خاصًّا من الجودة وقوة المعنى.

٣- الخواتيم:

تعدّ الخاتمة العنصر الثالث في القصيدة، ولها دورها في البناء الشعري، وهذا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يخاطب الشاعر قائلًا: " فينبغي يأن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت في نظمها"[2].

والتفت النقاد إلى أثر الخاتمة النفسي بوصفها " آخر ما يبقى في الأسماع عند انتهاء القصيدة"[1]. ولكي تبقى هذه الصلة النفسية بين الشاعر والمتلقي، فقد اشترطوا فيها أن تكون

---

(١) الديوان: القصيدة رقم ١، ص١٣٦-١٣٧.

(٢) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص٤٤٣.

جيدة التأليف، محكمة السبك. ومثلما اهتم ابن الحدَّاد بمقدمات قصائده، وحسن انتقاله من غرض إلى غرض، فقد اهتم بختام قصائده، واتضح هذا الاهتمام في خواتيم قصائده، وانسجامها مع الغرض المراد، حيث كساها بالبديع والمحسنات - لفظية كانت أم معنوية- وكان لصدى صوتها بقاء في أُذُن المتلقي، ومن ذلك قوله(٢):

فَإلَيْكَهَـــا تُنْبِيْـــكَ أنِّـــي رَبُّهـــا   نَسَـــبُ القَطَـــا مُتَبَـــيِّنٌ مَهْمَـــا قَطَـــا

فقد ختم قصيدته متفاخرًا بشعره، ولايغيب عن المتلقي الجناس بين القَطَا وقَطَا، الذي جعل من مخارج تلك الحروف صوتًا عالقًا بالأذهان.

ومنها ما أشار إلى عطاء وكرم الممدوح، كما في قوله(٣):

يَحُـــجُّ ذَرَاهُ الـــدَّهْرَ عـــافٍ وخـــائفٌ   جُمُوْعًـا كمـا وَافَـى الحجـيْجُ المشـاعِرَا

فَـــزُرْ مَكَّـــةً مَهْمَـــا اقْتَرَفْـــتَ مآثِمًـــا   وزُرْ أُفْقَـــهُ مَهْمَـــا شَـــكَوْتَ مفـــاقِرَا

تَهِـــيْمُ بمَـــرْآهُ العصـــورُ جَلالـــةً   وتَحْسُـــدُ أُوْلاهـــا عليـــه الأَوَاخِـــرَا

ومنها ما جاء مخاطبًا ممدوحه شاكيًا له ما فعله الحسَّاد من معاصريه، يقول(٤):

فـــاحكُمْ لهـــا واقطَـــعْ لِسَـــانًا لا يَـــدًا   فلســـانُ مَـــنْ سَـــرَقَ القـــريضَ يَمِـــيْنُ

ومنها ما جاء تأكيدًا لغرضه الغزلي، كقوله في نويرة(٥):

نـــويرةُ، بِـــي نـــويرةُ لا سِـــواها   ولا شَـــكٌ فقـــد وَضَـــحَ اليَقِـــيْنُ

فالخواتيم التي جاء بها ابن الحدّاد في قصائده أشارت إلى الغرض بوضوح، ودلت على براعته ومقدرته؛ مما جعل قصائده تمتاز بالقوة والتأثير ذاته التي تمتّعت به مقدمات القصائد.

٤- الغرض:

---

(١) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ١٩٦٣، ج١، ص٢٣٩.

(٢) الديوان، القصيدة رقم٣٨ ص٢٣٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص٢١٧.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٦، ص ٢٦٣.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص٢٦٤.

ونطلق عليه المحور الموضوعي، ولا يلزم الغرض موقعًا ثابتًا في القصيدة، إنما يتقدم ويتأخر، بحسب أنماط بناء القصيدة.

ويعدّ الغرض نواة النتاج الشعري؛ إذ يمثّل الدافع عند الشاعر لإنشاء القصيدة، ويمكن الاستدلال على أهمية الغرض من خلال الاستغناء عن المقدمة والخاتمة، دون أن تفقد القصيدة صياغتها الفنية، أو روحها الأدبية النابعة من تجربة الشاعر، في حين أنه إذا أُنتزع منها الغرض؛ فإن البناء الفني للقصيدة سوف ينهار بكامله. وانطلاقًا من ذلك، ارتأت الباحثة أن تقسّم البناء الفني للغرض إلى قسمَين، وهما:

١- البناء ذو الغرض الواحد.

٢- البناء متعدد الأغراض.

وقبل البدء بهما، يجدر بنا القول: إن جميع قصائده المذكورة في الديوان حملت أحد القسمين، ولكن لا تريد الباحثة الإسهاب؛ فيختل موضوع البحث، وكل ما يهمّ من دراسة البناء الفني لقصيدة ابن الحدَّاد، يتمثّل في البديع وأساليبه، وكيف ظهرت على سطح الأبيات، فأثرت فيها وألبستها الحسن، وازدانت جمالًا وصياغة، وكانت بمثابة الصوت المخزون في الأذهان؛ حتى لا تغيب هذه الأبيات.

أولًا: البناء ذو الغرض الواحد:

يتعايش الشاعر مع الواقع، وما يولده من إفرازات تترك أثرها في إنتاج نوع من البناء الفني، يسلك الشاعر فيه الطريق المباشر، فيتناول الغرض الرئيس مغفلًا المقدمة بجميع أنواعها، إذ يظهر هذا النمط على صعيد التجربة، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة[١].

وقد ورد هذا النمط في شعر ابن الحدَّاد في غرض الغزل، وبعض قصائد المدح.

---

(١) الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي): البنية والرؤيا، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٤٨.

الغزل:

يعيش الشاعر تجربة ذاتية لا تسمح له بالخروج إلى إطار آخر؛ مما يؤدي إلى كثافة الدلالة داخل النص الشعري في غرض الغزل، وكذلك بسبب سيطرة عاطفة انفعالية واحدة - وهي الحب- على تلك التجربة الإنسانية؛ مما يفضي إلى تحقيق تماسك النص. وللشاعر قصائد ومقطوعات كثيرة في الغزل، لكن أرادت الباحثة التدليل بهذه المقطوعة بوصفها نموذجًا لكثرة الألوان البديعية فيها، يقول(١):

أَيَا شَجَرَاتِ الحَيِّ مِنْ شاطيء الوادِي، سَقَاكِ الحَيَا سُقْيَاكِ للدَّنِفِ الصَّادِي

فَكَانَتْ لنا في ظِلِّكُنَّ عَشِيَّةٌ نَسِيْتُ بها حُسْنًا صَبِيْحَةَ أَعْيَادِي

بها سَاعَدَتْنِي مِنْ زمانِي سَعَادةٌ فَقَابَلَنِي أُنْسُ الحبيب بإسْعادِي

فَيَا شَجَرَاتٍ أَثْمَرَتْ كلَّ لَذَّةٍ، جَنَاكِ لذيذٌ لَوْ جَنَيْتِ على الغادِي

فهل لِي إلى الظَّبْى الذي كان آنسًا بِظِلِّك من تجديد عَهْدٍ وتَرْدَادِ؟

اعتمد ابن الحدّاد فيها على أسلوب الحكاية أو القصة؛ مما ساعد على ضم أبيات المقطوعة بعضها إلى بعض، واتصالها وترابطها فيما بينها؛ لأن كل بيت من الأبيات يكمل الآخر، بالإضافة إلى البعد الزماني، وهو عيد الفصح النصراني، والبعد المكاني، وهو ذاك الحي حول تلك الشجيرات، وأصوات الماء الرقراقة، والخضرة الجميلة، والظلال الوارفة التي كان لها الأثر النفسي للشاعر. وهو لا يستطيع أن ينسى تلك اللحظات مع معشوقته، فيأتي بها ذاكرًا ومتذكرًا بحرف النداء أيا.

المديح:

يشير ابن رشيق القيراوني إلى هذا النمط من الشعر بقوله:" ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة"(٢).

(١) الديوان: القصيدة رقم ٢٢، ص٢٠٥-٢٠٦.

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص ٢٣١.

حيث يكون الشاعر فيه تحت تأثير نفسي معين، حيث يعيش تجربة خاصة، بحيث لا يسعه المجال لإنشاء المقدمة، بل يطرق موضوعه الرئيس مباشرة. ولو تأملنا شعره في المديح، الذي التزم فيه النمط البنائي الموحد، نجد أن أغلب قصائده ساد فيها الابتداء بمخاطبة المقصود، كالممدوح في مطلع القصائد، لتكون بديلة عن المقدمة التقليدية، كما في قوله[1]:

مَضَــاؤُكَ مَضْــمُوْنٌ لــه النَّصْــرُ والفَــتْحُ   وسَــعْيُكَ مَقْــرُوْنٌ بــه الــيُمْنُ والــنُّجْحُ

وهذه قصيدته في مدح المقتدر ملك سرقسطة بعد أن ترك المرية. وتجدر الإشارة إلى أن ابن الحدَّاد عندما مدح المقتدر، فإنه مدحه بلا مقدمات، بل تكاد تختفي من قصائده روح الحماسة، بينما يُلاحظ على قصائده المدحية في المعتصم بن صمادح طولها وابتدائها بالغزل، ثم الانتقال إلى المدح، والإسهاب فيه، والمبالغة في صفات الممدوح وتعداد مناقبه، وقد ينبع ذلك من حبه للمعتصم، وهو في الوقت نفسه لا يكره المقتدر، وإنما قد يكون لارتباط ابن الحدَّاد بوطنه المرية، ووجود معشوقته النصرانية.

ثانيًا: القصيدة ذات البناء الفني المتعدد الأغراض:

يُراد بالبناء المتعدد، احتواء القصيدة على أكثر من غرض، دون الإخلال بالقصيدة وتماسكها، كأن يجمع الشاعر بين الغزل والمديح الذي ورد بكثرة في ديوانه؛ لارتباطه بالممدوح والمعشوقة، ومن ثمّ جعل جلّ شعره فيهما. وقد يجمع بين الوصف والمديح، أو الحكمة والمديح، ومن شواهد ذلك قصيدته الهمزية التي اشتهرت بخروجه على قواعد الصرف في همز ما لا يهمز يقول[2]:

أربْــرَبٌ بالكثيــبِ الفَــردِ أم نَشَــأُ؟   ومُعْصِــرٌ فــي اللِّثــام الــوَرْدِ أم رَشَــأُ؟

وباعِــثُ الوَجْــدِ سِــحْرٌ منــكِ أم حَــوَرُ؟   وقاتِــلُ الصَّــبِّ عَمْــدٌ منــكِ أم خَطَــأُ؟

استحوذ الغزل على المقدمة، حيث تمثّل في تجربة الشاعر الذاتية التي تختزن ذكريات من الألم، والحزن، والأسى مما يعانيه من نويرة، تاركًا المديح يحتل المساحة المتبقية من القصيدة. ورغم انفصال المقدمة عن الغرض؛ إلا أنه وُجد ترابط بين الأبيات والوحدة العضوية للقصيدة.

---

(1) الديوان، القصيدة، رقم ١٠، ص ١٧٧ -١٧٩.

(2) الديوان: القصيدة رقم ١، صفحة ١٠٨.

وبعد ذلك تتابعت الأبيات في تعدد مناقب الممدوح من شجاعة، وعفة، وكرم، وبأسٍ، وقوة، وغير ذلك من تلك المعاني المطروقة من قبل، وتخللها المحسنات المعنوية من: طباق، ومقابلة، وتقسيم، والمحسنات اللفظية من: جناس، ورد العجز على الصدر، وغيرها، التي أضفت على القصيدة لغة واضحة، وألفاظًا لطيفة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

أولًا: الجناس.

ثانيًا: رد العجز على الصدر.

ثالثًا: التضاد.

رابعًا: تكرار الحروف.

خامسًا: تكرار الألفاظ.

سادسًا: المناسبة.

سابعًا: التصريع.

الإيقاع:

البنية الإيقاعية للنص الشعري لها الأثر الكبير في بناء تجربة الشاعر، فمن خلال هذه البنية يتم " تحبيبنا للكلمة، وتقرب الألفاظ إلى نفوسنا، وترسخ الأبيات في أذهاننا"(١) وهي بمثابة "حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان، وإنما تكاد تكون إنتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري"(٢). ويتحدث لاسل اركمبي عن الإيقاع وأهميته قائلًا:" وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجيًّا إلى ما ليس بلغة شعر "(٣)؛ ومن هنا فالإيقاع هو الذي يميّز بين الشعر والنثر، ويعدُّ فاصلًا أساسيًّا بينهما.

وإذا كانت موسيقى النثر تسير بخط مستقيم؛ فإن الإيقاع في الشعر يمثّل" دورية زمانية، تتكرر في التفعيلات الوزنية، وعلى مسافات متساوية ومتجاوبة فيما بينها، فلا يكون هناك شعر من غير إيقاع، بل إنه يعدّ قوة الشعر الأساسية"(٤). ولا بد أن نشير إلى أن البنية الإيقاعية تمتلك أثرًا في تجربة الشاعر. والإيقاع في الشعر يحقّقه مظهران: الأول: يقوم على نوع من التكرار الترتيبي المتحقق في المادة اللغوية، حيث الأصوات، والألفاظ، والتراكيب، وهو ما يُسمّى بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي.

والثاني: ترتيبي ذو طبيعة احتوائية تخضع للمقاييس الزمنية، وهو ما يُسمّى بالموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي(٥).

الإيقاع الداخلي:

وهو" الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر "(٦). وقارئ شعر ابن الحدَّاد يستشعر بتلك

---

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت،ط١، ١٩٨٠، ص ٣٥٢.

(٢) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد،، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨٧، ص ١٥.

(٣) قواعد النقد العربي، لاسل اركرمبي، ص ٤٤.

(٤) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، الأدبي بغداد، ط١، ١٩٩١، ص ٦٩.

(٥) شعر ابن سهل الإشبيلي: دارسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير.

(٦) قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبدالرحمن محمد، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨١ م، ص ٣٦.

الموسيقى التي استعان الشاعر بوسائل عديدة لتحقيقها، منها: الجناس، وردّ العجز على الصدر، والتضاد، وتكرار الحروف، والألفاظ، والمناسبة، والتصريع....ومن الوسائل التي اعتمدها الشاعر في شيوع الموسيقى الداخلية:

أولًا: الجناس:

وهو من أساليب ابن الحدَّاد في دعم الموسيقى الداخلية، يقول[1]:

وأبــدعوا فــي صــنيع الجُــود وابتــدعوا فكلَّمــا سُــئِلوا مــن مُعْــوِزٍ سَــلَأُوا

ف(سئلوا) جناس مع (سلأوا) وسلأوا بمعنى: أعطوا وعجلوا في العطاء.

ويقول في قصيدة أخرى[2]:

قَلْبِــــيَ فــــي ذاتِ الأُثَــــيْلَاتِ رَهِــــيْنُ لَوْعَــــاتٍ وَرَوْعَــــاتِ

فقد جاء الجناس في (لوعات) و(روعات) متوازنًا توازنًا صرفيًّا وعروضيًّا؛ فأسهم في دعم تلك الموسيقى.

ويقول في موضع آخر[3]:

كَــذَا فَلْــتَلُحْ قَمَــرًا زاهــرًا وتَجْــنِ الهَــوَى ناضــرًا ناضــرَا

وسَــيْبُكَ صَــوْبُ نَــدىً مُغْــدِقٍ أقَــامَ لنــا هــامِلًا هَــامِرَا

فقد جاء الجناس في البيتين ليضفي نغمًا ظاهرًا؛ مما أسهم في تصعيد الموسيقى الداخلية في البيتين، خاصة في التشابه بين زمن اللفظتين (هاملًا) و(هامرًا).

إن ديوان ابن الحداد يزخر بالموسيقى الداخلية حتى يكاد يزدحم بها، ولكنّا اقتصرنا على ذكر ثلاثة شواهد من كل نوع؛ حتى لا نقع في الإسهاب الممل.

([1]) الديوان، رقم القصيدة، ص ١٣٠.

([2]) الديوان ص١٥٦، رقم القصيدة ٦.

([3]) الديوان ص٢١١، رقم القصيدة ٢٦.

ثانيًا: ردّ العجز على الصدر:

ويعدّ من المحسنات اللفظية التي يلجأ الشاعر إليها لإحداث الموسيقى المنشودة، يقول(١):

وفـــي زَنْــدِهِ الرَّيـــانِ سُـــوْرٌ تَعَضُّـــهُ   فَيَـدْمَى كمـا ثـارَ الشَّـرارُ مـن الزَّنْـدِ

أُحـــاذِرُ أنْ يَنْقَـــدَّ لِيْنًـــا فَـــأَنْثَنِي   بِقَلْـــبٍ شَـــفيقٍ مـــن تَثَنِّيْـــهِ مُنْقَـــدِّ

ومثله قوله(٢):

فـــداريْتُ إعتابًـــا ودارأتُ عاتبًـــا   ولـم يُغْنِنـي أنِّـي مُـدارٍ مُـدارِئ

وأيضًا يقول(٣):

كـــالمُقْلَتَيْنِ أو اليَـــدَيْن تَأَيَّـــدَا   والحُسْـــنُ يَعْضِـــدُ أَمْـــرَهُ التَّحْسِـــيْنُ

عُطِفَـــتْ حَنَايَـــاهُ وضُـــمِّنَ بَعْضُـــها   بَعْضًـــا؛ وسِـــحْرٌ ذلـــك التَّضْـــمِيْنُ

فقد أدّت تلك الموسيقى في البيتين صورة مرئية لقصر المعتصم بن صمادح.

ثالثًا: التضاد:

ويسمّى بالطباق أو المطابقة، وهو أيضًا من الأساليب التي استخدمها الشاعر لهذا الغرض من الموسيقى في تصعيد الإيقاع الداخلي، يقول(٤):

أيُّهـــا الواصِـــلُ هَجْـــرِي،   أنـــا فـــي هِجْـــرَانِ صَـــبْرِي

لَيْـــتَ شِـــعْرِي أَيُّ نَفْـــعٍ   لَـــكَ فـــي إِدْمَـــانِ ضَـــرِّي

والطباق هنا بين" نفع وضري "

ويقول أيضًا (٥):

---

(١) الديوان، رقم القصيدة،٢٠، ص ١٩٨

(٢) الديوان، رقم القصيدة، ص، ص ١٤٧

(٣) الديوان، رقم القصيدة، ٥٨، ص ٢٧١.

(٤) الديوان ص٢٢١، القصيدة رقم ٣١.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص ٢١٤.

مطابقاً بين " غائبها وحاضراً".

وسَـــــرْوُكَ يَجْتَـــــذِبُ المُغْرِبــــاتِ ويجعـــــــلُ غائبَهـــــا حاضِـــــرَا

وفي موطن آخر من طباق الإيجاب يقول شاعرنا(١):

كَــــأَنَّهُمُ فيهــــا غرابيـــــبُ وُقَّـــــعٌ علـــى باســـقاتٍ لا تَـــرُوْحُ ولا تَغْـــدُو

رابعًا: تكرار الحروف:

يقول(٢):

سَـلِ البَانَـةَ الغَيْنَـاءَ عـن مَلْعَـبِ الجُـرْدِ ورَوْضَـتَها الغَنَّـاءَ عـن رَشَـإٍ الأَسْـدِ

وسَجْسَـجَ ذاكَ الظِّلِّ عن مُلْهِـبِ الحَشَـا وسَلْسَـلَ ذاكَ المـاءِ عـن مُضْـرِمِ الوَجْـدِ

فَعَهْـدِي بـه فـي ذلـك الـدَّوْحِ كَانِسًـا ومَـنْ لـيَ بـالرُّجْعَى إلـى ذلـك العَهْـدِ؟

وفـــي الجنَّـــةِ الأَلْفَـــافِ أَحْـــوَرُ أَزْهَـــرٌ تُلَاعِـبُ قُضْـبَ الرَّنْـدِ فيـه قَنَـا الهِنْـدِ

إذ يكرّر الشاعر حرفي النون والميم، كما أن حرف الغنة النون قد عمل على تصعيد النغم الموسيقي إلى درجة لافتة للانتباه؛ حتى إن القارئ للأبيات لأول مرة يلحظه منذ الوهلة الأولى.

ومن التشكيلات التي تحدث نغمًا موسيقيًّا تآلف حروف القلقلة، فيأتي (بالقاف –والطاء – والباء والدال)، كما في قوله(٣):

بِخَافِقَـــةِ القُـــرْطَيْنِ قَلْبُـــكَ خـــافِقُ وعــن خَــرَسِ القُلْبَــيْنِ دَمْعُــكَ نــاطِقُ

ويجب أن يكون تكرار الحروف محمودًا؛ حتى لا يفشل في وظيفته الأساسية في إحداث النغم الموسيقي، كما في قوله(٤):

ومَـــلاكُ بُغْيَتِـــكَ المَلِيْـــكُ مُحَمَّـــدٌ يَمِّمْـــهُ تُحْمَـــدْ صَـــرْفَ كـــلِّ زَمَـــانِ

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ١٣، ص ١٨٦.

(٢) الديوان، رقم القصيدة، ص ١٩٦ –١٩٧.

(٣) الديوان: رقم القصيدة ٤١، ص ٢٣٧.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٤١، ص ٢٣٧.

فقد سبب اجتماع (الميمات) ثقلًا أدّى إلى تعثر النطق به وصعوبته، ومن ثم صار عيبًا في موسيقى البيت.

خامسًا: تكرار الألفاظ:

يلجأ الشاعر إلى تكرار الألفاظ، وهو تكرار كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ، إما لنكتة، أو لتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر ... "[1].

يقول ابن الحدَّاد مكررًا لفظ (تبرز) للتأكيد على إمكانياته العملية، وقصائده الشعرية[2]:

ففـي أيِّ عِلْـمٍ لـم تُبَـرِّزْ سَـوَابِقِي؟ وفـي أيِّ فَـنٍّ لـم تُبَـرِّزْ كتـائبي؟

ونجده في غير هذا الموطن يكرر كلمة (عالمٌ)؛ للتأكيد على انقسام حال الناس: ففريق له حظ من الدنيا، والآخر الذي هو منهم، لم يغنم من الدنيا شيئًا، يقول[3]:

فَعَـالَمٌ فـي طُفُـوٍّ وعـالَم فـي انطفـاءِ

وقد رأينا كيف يبالغ ابن الحدَّاد عندما يمدح المعتصم، فنجده هنا يهوّل من شجاعته، وذلك بتكرار "النصول"، حيث اعتاد المعتصم على أن يخضب نصوله بدماء الأعداء، فإذا زال الخضاب، أعاد خضابه من دماء الأعداء، يقول[4]:

يُعَـوِّدُ تَخْضِـيْبَ النُّصُـوْلِ وإِنْ رَأَى نُصُـوْلَ خِضَـابٍ فَالـدِّمَاءُ بَرَايِـئُ

سادسًا: المناسبة:

وحركة المد هي إحدى أساليب ابن الحدَّاد التي تولد أثرًا موسيقيًّا؛ لأنها تسهم في رفع نبرة الصوت عاليًا، إذ يقول[5]:

أَيَـا شَـجَرَاتِ الحَـيِّ مِـنْ شـاطئ الـوادِي سَـقَاكِ الحَيَـا سُـقْيَاكِ للـدَّنِفِ الصَّـادِي

---

(1) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، ١٩٧٢م، ج٥، ص ٢٤٥.

(2) الديوان، رقم القصيدة ٤، ص ١٥٤.

(3) الديوان، رقم القصيدة ٣، ص ١٥٣.

(4) الديوان، رقم القصيدة ٣، ص١٥٢.

(5) الديوان، رقم القصيدة ٢٢، ص ٢٠٥.

فالجناس بين (الوادي) و(الصادي)؛ أدّى إلى تقوية الموسيقى الحاصله جرَّاء مجيء أحرف المد في ألفاظ البيت.

ويذكر الشاعر نار حبه التي تتوقّد ولا تنطفئ في كل حين، فيقول[١]:

لا تنطفـــي وقتًـــا وكـــم رُمْتُهـــا   بـــل تلتظـــي فـــي كـــلِّ أوقـــاتي

فأحرف المد وحركة المناسبة في البيت، أشعرت المتلقي بحرارة العشق الذي يتضرّم في قلب الشاعر.

ويمكن تلمّس الحس الديني في أبياته، ومن ذلك قوله[٢]:

وبـــالله فَـــارقِي خَبْـــلَ نَفْسِـــي بقولـــه   وفـــي عَقْـــدِ وَجْـــدِي بالإِعـــادة فـــانْفُثِي

يقول: سحرني حديثك عن نويرة؛ لذا أستحلفك بالله أن تطيلي في هذا الحديث عنها، وتعوّذي لتشفي نفسي من جنون هذا الحب الذي أهلكني.

سابعًا: التصريع:

عادة ما يأتي التصريع في بداية القصيدة خاصة؛ لأنه يمنح البيت نغمة موسيقية لطيفة. وها هو ابن الحدَّاد يصف السهم، فيقول[٣]:

حَقِيْـــقٌ أَنْ تَصُـــوْلَ بِـــيَ الرُّمَـــاةُ   وأنْ تَعْنُـــوْ لِصَـــوْلَتِي الكُمـــاةُ

فتصريع الشاعر جاء بين لفظتي (الرماة) و(الكماة)؛ مما ساعد على منح البيت موسيقى متتابعة، ومنسجمة مع المعنى.

وخلاصة القول: إن بروز الموسيقى الداخلية في قصائد ابن الحدَّاد، يكشف عن الإحساس الغنائي الذي يتملكّه، " وهو إحساس مرهف استطاع أن ينهض بالقصيدة، وأن يقيم جسورًا من التواصل بينه وبين المتلقي، وهذا ما حمل بعضًا ممن ترجم له على وصفه بأنه شاعر مجيد"[٤].

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٦٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٨، ص١٧٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٥، ص ١٥٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٦٠.

المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي

أولًا: الروي.

ثانيًا: القوافي.

ثالثًا: الأوزان.

رابعًا: همز ما لا يهمز.

خامسًا: لزوم ما لا يلزم.

سادسًا: الخروج على قواعد الصرف.

أولًا: الروي:

" الروي وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وإليه تُنسب، فيقال: نونية، أو همزية، أو عينية ...إلخ، ويُراعى تكراره في قوافي القصيدة على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"(١).

ويتخذ الروي أشكالًا عدة، منها:

١- يقع منفردًا، وهذا هو الروي الغالب عند ابن الحدَّاد، كقوله(٢):

نـوى أَجْـرَتِ الأَفْـلَاكَ وَهْـيَ النَّـوَاعِجُ   وأَطْلَعَـتِ الأَبْـرَاجَ وَهْـيَ الهَـوَادِجُ

طَـوَاوِيْسُ حُسْـنٍ رَوَّعَتْنِـي بِبَيْنِهَـا   غَرَابِيْـبُ حُـزْنٍ بـالفِرَاقِ شَـوَاحِجُ

٢- يقع متخلِّلًا الأصوات المؤلفة للقافية، كقوله(٣):

خليلـيَّ مِـنْ قَـيْسِ بـنِ عَـيْلَانَ، خَلِّيَـا   رِكَـابي تُعَـرِّجْ نَحْـوَ مُنْعَرَجَاتِهَـا

بِعَيْشِـكُمَا ذاتِ اليمـينِ فـإنَّني   أرَاحُ لِشَـمِّ الـرَّوْحِ مِـنْ عَقَـدَاتِها

أَمَـا إنَّهـا الأَعْـلَامُ مِـنْ هَضَـبَاتِها   فكيـف تَكُـفُّ العَـيْنُ عَـنْ عَبَرَاتِهـا؟

فالروي هنا التاء والهاء تكملة، وهذه المشاركة بين التاء والهاء أسهمت في تحقيق حالة الإشباع الموسيقي للقصيدة؛ فتطرب الأذن عند سماعها.

ثانيًا: القوافي:

القافية من العناصر المهمة في القصيدة، وهي مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقّع السامع تكرارها في فترات منتظمة"(٤)؛ لذا فإن "تكرارها يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشعرية"(٥).

---

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٧٤.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٩، ص ١٧٣.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦١.

(٤) علم القافية، صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٣، ص ٧.

(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم انيس، بيروت، دار القلم، ص ٢٧٣.

ويشترك في هذه التركيبة الموسيقية حرف الروي" ذلك الصوت الذي تُبنى عليها الأبيات بحيث لا يكون الشعر مقفى، إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"(١).

والقافية بهذا تشارك الوزن في الأثر الموسيقي الفاعل، وتكون شريكة له في الاختصاص بالشعر" (٢).

ومهما يكن من أمر القافية، فإنها ذات علاقة موسيقية كبرى بموسيقى النص الشعري"(٣). ومن هذا المنطلق، فإن وجود القافية ضروري لإثراء الشعر في تكوينه الموسيقي.

فالشاعر يبني قصائده وفق قوافٍ مطلقة ذات الروي المتحرك، أو مقيدة ذات الروي الساكن. وبلغ مجموع القصائد المطلقة عند ابن الحدَّاد (٦٦) قصيدة من مجموع قصائده البالغة (٧١) قصيدة. أما ما يخصّ القافية المقيدة، فقد بلغت خمس قصائد من المجموع الكلي للقصائد. وهذه القوافي مطلقة كانت أم مقيدة كان لها أثرها في التناغم الأبيات الموسيقي، كما أن البديع وصوره المنثورة في أبيات قصائده زاد من جودة هذه الأشعار.

ثالثًا: الأوزان:

إذا كان ابن الحدَّاد قد حقق قدرًا كبيرًا من النجاح والتوفيق في الموسيقى الداخلية وأساليبها، فلابد من معرفة قدرته على التعامل مع الأوزان الشعرية. والوزن هنا مكمل للانفعال الشعري بشكل لا يكون مختصًّا بغرض معين، أو بوزن دون آخر، وهذه النقطة الجوهرية تناولها النقاد القدامى والمحدثون؛ إذ حاولوا الربط بين الأوزان والأغراض الشعرية، وقد تطرّق إليها من المتقدمين، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) إذ قال: " ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يُقصد به الجد والرصانة، وما يُقصد به الهجاء والتضخيم، وما يُقصد به الصغار والتحقير؛ وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الباهية الرصينة، وإذا قصد

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٣.

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص ١٥١.

(٣) عضوية الموسيقية في النص الشعري، عبدالفتاح صالح، مكتبة النهار، الأردن، ١٩٨٥، ص٧٧ .

الشاعر في موضع قصدًا هزليًّا، أو استخفافًا، أو قصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"(١).

وهناك كتَّاب محدثون تحمّسوا لمثل هذه الفكرة؛ إذ حاولوا بيان أنواع الشعر الذي يناسب البحور المختلفة، ومن هؤلاء أحمد أمين(٢).

إن مثل هذا الربط غير مقبول، ويعول عليه قصائد الشعراء في مختلف العصور، فالشاعر في معلقته مثلًا يستخدم بحرًا عروضيًّا واحدًا، ويصف فيه حالات الفرح والحزن، والحب والكراهية، والمدح والحكمة، وهي حالات انفعالية متباينة، ولو عرّجنا على قصائد ابن الحدَّاد فسنجده يستخدم بحرًا عروضيًّا واحدًا، ويضيف الحالات الانفعالية في قصيدته كلها. وفيما تقدّم دليل على عدم صحة وجهة النظر السابقة.

ونظرة في ديوان ابن الحداد، تظهر قصائده وقد حفلت بالأوزان الطويلة مقابل ندرة أوزان البحور القصيرة، حيث حَلَّ بحر الطويل في المرتبة الأولى. وميل الشاعر إلى استخدام هذا البحر بكثرة في ديوانه؛ ربما لأنه ساعد على عرض أفكاره وعواطفه الصادقة، ومعاناته مع الحبيبة، حتى يستطيع أن يوصلها إلى مساحة أوسع من جمهور المتلقين لشعره؛ حيث نظم قصائده في الغزل، والمديح، والوصف؛ كون هذا البحر يمنح استمرارية وتواصلًا، فهو يستوعب أغراضًا عدة. وكان لاستخدام هذا البحر وغيره في قصائده دور كبير في إظهار الأساليب البديعية من محسنات لفظية ومعنوية؛ مما أسهم في نجاح هذا العمل الشعري، يقول في قصيدة له(٣):

مَضَاؤُكَ مَضْمُوْنٌ لَه النَّصْرُ والفَتْحُ ... وسَعْيُكَ مَقْرُوْنٌ بِه اليُمْنُ والنُّجْحُ

إذا كان سَعْيُ المرْءِ للهِ وَحْدَهُ ... تَدَانَتْ أقاصِي ما نَحَاهُ وما يَنْحُو

بِكَ اقْتَدَحَ الإسْلامُ زَنْدَ انتصارِهِ ... وبِيْضُكَ نارٌ شُبِّهَا ذلك القَدْحُ

وجَلَّى ظلامَ الكُفْرِ مِنْكَ بِغَرَّةٍ ... هي الشَّمْسُ والهِنْدِيُّ يَقْدُمُهَا الصُّبْحُ

(١) منهج البلغاء، وسراج الأدباء، حازم القرطاجاني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ٢٦٦.

(٢) النقد الأدبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢،٤،ج١، ص٧٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة،١٠، ص ١٧٨ -١٧٩.

ويشير النص إلى اعتماد الشاعر على مخزونه الثقافي والمعرفي، ولاسيما أن الأوزان الطويلة لها طاقة عالية في استيعاب التنوع الأسلوبي.

رابعًا: همز ما لا يهمز:

من المآخذ التي أخذت على ابن الحدَّاد همز مالا يهمز، ففي قوله[1]:

وفـــي سَـــــناهُ ومَسْــــناهُ ونائِلِـــــهِ   للشُّـــهْبِ والسُّـحْبِ مُسْـتَحْيًا ومُنْضَـنَأُ

في قوله: (منضنأ) خروج على قواعد الصرف؛ لأنه اشتق هذه الكلمة من فعل (انضنأ)، وهو ما لم يقع في كتب اللغة العربية، فهمز ما لا يهمز.

ويقول أيضًا[2]:

وبالمعاقـــــل لِلأَمْـــــلاكِ مُقْتَنَـــــعٌ   ومـــا لـــه بِسِـــوَى الأفــلاكِ مُجْتَـــرَأُ

فقد اشتق (مجترأ) من الفعل (اجترى)، وهو فعل لم يرد في كتب اللغة العربية، فخرج على قواعد الصرف، بهمز ما لا يُهمز، وهذا من العيوب التي وقع فيها الشاعر، ولا يدخل في الضرورة الشعرية.

خامسًا: لزوم ما لا يلزم:

والمقصود بهذا المصطلح "أن يأتي الشاعر بحرف يلتزمه قبل الروي، وليس هو بلازم"[3].

والشاعر هنا يعنت نفسه، ويجتهد، ويتكلف في التزام ردف، أو دخيل، أو حرف مخصوص، أو حركة مخصوصة قبل الروي. وعليه، فإن (هذا) الحرف ليس بردف، ولا تأسيس، ولم يكن الشاعر مجبرًا على التزامه، ولكنه التزمه طواعية، وبمحض اختياره؛ ليظهر تمكّنه من ناحية اللغة، ومدى قدرته الفنية؛ فأسبغ بذلك على قوافيه دقة موسيقية لا تجدها في القوافي الاعتيادية[4].

وقد التزم ابن الحدَّاد التزم فيها بحركة الفتحة، وكان عدد أبياتها (٨٩) بيتًا، ومطلعها[5]:

---

(١) الديوان، القصيدة رقم (١)، ص١١٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم (١)، ص١٢٧

(٣) الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي،١٩٥٦، ص ١٠٦.

(٤) علم القافية، رقم القصيدة ١، ص ٤١٠٨.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٠٨.

أربْـــرَبٌ بالكثيـــبِ الفَـــردِ أم نَشَـــأُ؟ ومُعْصِـــرٌ فـــي اللِّثـــام الـــوَرْدِ أم رَشَـــأُ؟

أما القصيدة الثانية فالتزم فيها حركة الكسرة وعدد أبياتها (٣٥) بيتًا، ومطلعها[١]:

لعلَّـــكَ بـــالوادي المُقَـــدَّسِ شـــاطئ فكـــالعَنْبَرِ الهِنْـــدِيِّ مـــا أنـــا واطـــئ

وقد أعطى هذا الالتزام أعطى زخمًا جديدًا للقافية؛ حيث إن القوافي أوجدت وقعًا موسيقيًّا يختلف عن بقية القوافي الموجودة في الديوان، كما كان للبديع المساحة الكافية في طرح محسناته اللفظية والمعنوية بفضاء واسع.

سادسًا: الخروج على قواعد الصرف:

عمد ابن الحدَّاد في بعض قصائده - وبطريقة مثيرة للانتباه- إلى صرف ألفاظ على غير ما هو معهود، ومألوف، وموجود في الميزان الصرفي، وإن كان في تلك الأبيات التي يعيبها هذا الخروج، بعض من الأساليب البديعية التي رفعت من معنى البيت، ومنها[٢]:

فخَـلِّ مـا قيـل عـن كَعْـبٍ وعـن هَـرِمٍ فَلِلْأَقَاويـــــــلِ مُنْهَـــــــارٌ ومُنْهَـــــــرَأُ

ففي قوله (منهرأ) خروج على القواعد الصرفية؛ لأنه اشتقها من فعل (انهرا)، وهو فعل لم يرد في قاموس اللغة العربية، بل يوجد الفعل (هرا)، فيقال: هرا في منطقه: إذا أكثر الخطأ، وأهرأ الكلام: إذا أكثره، ولم يصب المعنى، والهراء: هو المنطق الفاسد الذي لا نظام له[٣].

ويخرج عن المألوف، ويشتق ما لا يسمح به الاشتقاق، إذ يقول[٤]:

ولابُـدَّ مِـنْ قَصِّـي علـى القَـسِّ قِصَّـتِي عَسَـــاهُ مُغِيـــثَ المُـــدْنَفِ المُتَغَـــوِّثِ

فقوله: (المتغوث) خروج على المألوف، وأنه يشتق ما لا يسمح به الاشتقاق، إذ ليس في معاجم اللغة العربية الفعل (تغوّث)، بل (غوث)، فيقال: غوث الرجل: إذا صاح: واغوث.

---

(١) الديوان، رقم القصيدة ٢، ١٤٠.

(٢) الديوان، ص١١٧، القصيدة رقم ١.

(٣) لسان العرب، مادة (هراء).

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٨، ص١٧١.

الخاتمة

اتخذ البحث طابع التحليل الفني منهجًا له، وخلصت الدراسة إلى نتائج اختص كل منها بجانب من هذه النتائج، وكانت كما يلي:

تناولت الباحثة التمهيد في مبحثين: الأول: التكوين الثقافي للشاعر، وعرَّفت باسم الشاعر، وموطنه، وجانبًا من مجتمعه، والعصر الذي عاش فيه، بالإضافة إلى حياته الثقافية ومرجعياتها التي رفدت شعره، وهي: المرجع الديني، والمرجع الأدبي، والمرجع التاريخي، والمرجع العلمي، والمرجع الاجتماعي. وتوصلت الدراسة إلى الآتي:

المرجع الديني: وظّف الشاعر نصوص القرآن الكريم بشكل واضح، لكنه بنسبة أقل من الحديث النبوي الشريف، كما نجده قد وظَّف في شعره ما له علاقة بالنصرانية، والسبب واضح كما بينته الدراسة، وهو أنه مُعتقد حبيبته، كما وظَّف الشخصيات ذات البعد الديني، ومنها: عيسى، وسليمان، وداود، ونوح عليهم السلام.

المرجع الأدبي: وظّف ابن الحداد نصوصًا لشعراء مشارقة، وأندلسيين سابقين ومعاصرين، وكان توظيفه متقاربًا للمشارقة والأندلسيين، أما توظيفه للنصوص الشعرية القديمة فلم يكن بلفظها، وإنما بمعناها. وقد وظّف الأمثال؛ لأنها عناصر دلالية مؤثرة لها القدرة على أن تقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي.

الجانب التاريخي: وظّف ابن الحداد الشخصيات التاريخية، أما الحوادث فقد جاء توظيفها قليلًا، وجاء التوظيف لشخصيات جاهلية، وإسلامية، وعربية، وغير عربية.

الجانب العلمي:

استغل الشاعر معارفه في مجموعة من العلوم، ومنها: النحو، والعروض، والبلاغة، والفقه، والفلسفة، والهندسة، والرياضيات إذ وظفها في شعره؛ رغبة منه في إبراز ثقافته العلمية، وإغناء التعبير الشعري.

وقد أكثر من التوظيف العلمي في غرض الغزل، ويُعزى ذلك إلى أن هذا الغرض ذاتي، أما في غرض المديح فكانت نسبته أقل؛ ذلك لأنه يتطلّب اللغة والموقف الخاصين به. وظهر الخطاب العلمي في بعض الأغراض الثانوية، ولكن بنسبة قليلة أيضًا.

الجانب الاجتماعي: ألحَّ الشاعر في ذكر ظاهرة اجتماعية، وهي: الخوض في عادات المجتمع النصراني، وتقاليده، ومعتقداته، إذ يدلّ على شيء من الابتكار. كما شكَّل الغزل العذري الأساس في الأثر الاجتماعي. وذكر ظواهر اجتماعية أخرى برزت في شعره، وتمثّلت في عادات وتقاليد اجتماعية عرفها المجتمع، ومنها ظاهرة الكرم؛ كونه ظاهرة اجتماعية، وقد حفلت بذكره قصائد الشاعر الغزلية، ويأتي بعده غرض المديح.

أما المبحث الثاني فكان بعنوان: ابن الحداد في ميزان النقاد، حيث عرضت الباحثة لآراء النقاد في شعره، ولغته؛ إذ شهد لابن الحداد عدد من مؤرخي الأدب بشهادات تدلّ على أنه "كان يحتل مركزًا مرموقًا بين شعراء عصره خاصة، وشعراء الأندلس عامة.

وابن الحداد شاعر مغمور، امتاز بجودة قصائده الطوال في المدح، وعذوبتها في الغزل، الذي جعله في معشوقته نويرة. إلا أن ضياع ديوانه الكبير، والمصادر التي تحدثت عنه؛ ولكونه من أسرة متواضعة؛ جعل شهرته تتضاءل، ولولا انعدام هذه الأسباب؛ لعبرت شهرته الآفاق، وتتناقلها الأجيال.

الفصل الأول:

تناولت الباحثة موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي. من خلال مفهوم البديع وتعريفه في اصطلاح علماء البلاغة، وأهمها تعريف الخطيب القزويني: فالبديع عنده " علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة".

وبيّنت الباحثة دور علماء البلاغة في نشأة علم البديع؛ مما كان له دور مهم في ترسيخ اتجاه الشعراء والكتَّاب نحوه، إذ اهتموا بالبديع وفنونه منذ أواخر القرن الثالث للهجرة.

وقد تتبعت الباحثة أوليات البديع، وجذوره الأولى في الشعر القديم عند الجاهليين، حيث كان يرد عفو الخاطر بلا تكلف أو تصنّع، وكان لها أثره في النفس وإبراز المعنى، مرورًا بالعصر الإسلامي الذي كان للقرآن الكريم أثر كبير في تنمية الذوق، وتهذيب النفوس.

وأوضحت الباحثة جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ وحتى القرن الثامن الهجري، وبيّنت موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية. وقد اتضح أن هؤلاء جميعًا يتفقون على أن البديع قديم قدم

الأدب، وليس من اختراع المحدثين، وأن الإكثار منه يستوجب التكلف، والتكلف مذموم على كل حال؛ لأنه لا يتفق مع روح البديع، بل يطمس معالم جمال هذا الفن البديعي، ويجعلها على مستوى واضح من القبح.

الفصل الثاني:

تناول هذا الفصل مذهب البديع في شعر ابن الحداد بين التصوير والتعبير، إذ عرضت الباحثة بعض الألوان البيانية والبديعية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، ورد العجز على الصدر، وبيّنت الدراسة من خلال التحليل أن الشاعر اهتم بالتصوير الحسي والمعنوي. فضلًا عن امتلاكه خيال واسع نتيجة لثقافته الواسعة، وقدرته على تكوين الصورة المبتكرة والجيدة التي تنمّ عن البعد في الخيال، وعمق التفكير.

الفصل الثالث:

خُصِّص هذا الفصل لمستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدَّاد من خلال معجم الغزل والمدح البديعي، حيث اهتم الشاعر بالألفاظ الدالة على ما يناسب كل غرض من الغرضين، كما استعمل عند حديثه عن المحبوبة صيغة الخطاب المؤنث غالبًا، وفي بعض الأحيان نجده يستعمل صيغة الخطاب بالمذكر للإشارة إليها. واستعمل المحسنات اللفظية، وخاصة الجناس، ورد العجز على الصدر، إذ كان لهما دور في صقل الأبيات وسهولة ترديدها، إضافة إلى دور المحسنات المعنوية، وأهمها الطباق في إضفاء الجمال على هذه الأبيات باختلاف أغراضها.

الفصل الرابع:

وقد تناول هذا الفصل أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحدَّاد، من خلال البناء الفني ومكوناته، والإيقاع الداخلي والخارجي. وركّزت الباحثة على غرضي المديح والغزل، وتبيّن وجود نمطين من البناء، وهما: النمط المتعدد الأغراض، والنمط ذو الغرض الواحد، حيث احتوى النمط المتعدد الأغراض على أكثر من موضوع، وبرز ذلك في المديح ثم الرثاء، واقتصر النمط ذو الغرض الواحد على موضوع واحد برز في الغزل، وفي نماذج قليلة من المديح؛ مما يدل على أن الشاعر سار على خُطَى الأقدمين.

وقد تنوّعت مقدمات قصائده، كالمقدمة الغزلية، والوصفية، والطللية، والحكمية. ومن بعض مقدماته: ابتداؤه المقدمة بالمديح، ثم ينتقل إلى وصف الخمر، ويرجع هذا إلى تأثره بالشعراء العباسيين.

وقد احتوت قصائده على الوحدة التي تربط بين أجزائها؛ مما يدلّ على ممارسة التخطيط الواعي من قِبل الشاعر في بناء قصيدته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، فقد استعمل الشاعر وسائل الإيقاع الداخلي؛ ليحقق الانسجام والتناغم في أبيات القصيدة، ومنها: تكرار الحروف، واختيار الألفاظ المناسبة، والجناس، والتضاد، والتصريع، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك.

أما الإيقاع الخارجي، فقد ازداد استخدام الشاعر للأبحر الطويلة في مقابل ندرة استخدام الأبحر القصيرة؛ بسبب قدرة الأبحر الطويلة على استيعاب تنوّع الأساليب لديه، وقدرتها على استيفاء المجال اللغوي للتصوير.

ولجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى لزوم ما لا يلزم؛ خدمة للإيقاع، كما خرج على قواعد الصرف؛ استجابة للإيقاع الخارجي.

وفي الختام، أحمد الله الذي مكّنني من إتمام البحث حمدًا لا تسعه الكلمات، فإن أخطأت فعذري أنها البداية، وإن أصبت فله شكري، إنه نعم المولى ونعم المصير.

المصادر والمراجع

ابن سهل الإشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير، ١٩٩٩م.

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين الخطيب، تحقيق: محمد عبدالله عنان، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة.

أخبار وتراجم أندلسية: أحمد بن محمد السلفي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: أحمد هيكل، دار المعارف، الطبعة السابعة عشرة.

الأدب الاندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة (٩٢- ٨٩٧ هـ)، منجد مصطفى بهجة، ١٩٨٨م.

الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: مصطفى الشكعة، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين.

الأدب العربي وتاريخه في الأندلس والمغرب والشرق من انقضاء خلافة بغداد إلى أيامنا الحاضرة: محمود مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٨م.

أساس البلاغة: للزمخشري، دار صادر، بيروت، د. ت.

أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني: تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى١٤٢٢هـ_١٩٩١م.

أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، الطبعة الأولى، ١٣٨٩هـ_ ١٩٦٩م.

الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المجلدان الأول والثاني، دار الجيل، بيروت.

بديع القرآن وتحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري، دار النشر: نهضة مصر، تحقيق: حفني محمد شرف.

البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، ١٩٩٨م.

البديع تأصيل وتجديد: منير سلطان، الناشر: منشأة المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

البديع في الدرس البلاغي والنقدي: فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.
البديع في ضوء أساليب القرآن، عبدالفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٤١٩هـ_١٩٩٩م.
البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
البديـع: لابن المعتز، تحقيق وتعليق: أغناطيوس كراتشفوفسكي، طبعة لندن _لينيجراد_ ١٩٣٥م.
بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦هـ_٢٠٠٥م، الرياض.
البلاغة العربية: عاطف فضل محمد، دار المسيرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م_١٤٣٢هـ.
البلاغة تطـور وتـاريـخ، للدكتور: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر.
بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبدالكريم راضي جعفر.
تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: الإصدار الثاني، ٢٠٠١م، عمّان، الأردن .
تاريخ الأدب العربي ـ عصر الدول والإمارات ـ شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، دار المعارف.
تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، ترجمة: د. عبد الحليم النجار. دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧.
تاريخ مدينة المرية الإسلامية ـ قاعدة أسطول الأندلس ـ السيد عبدالعزيز سالم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م.
التبيان في علم المعاني والبديع والبيان: شرف الدين حسين محمد الطيبي، تحقيق: هادي عطية مطر الهلالي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.
التجديد الموسيقي في الشعر العربي: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨١م.
تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي: حسن البنداري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.
التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ابن الكناني، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
التكملة لكتاب الصلة، عنى بنشره وصححه: السيد عزت العطار الحسيني، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٥٥-١٩٥٦م.
التلخيص في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، ضبطه وشرحه: عبدالله البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: الحميدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م.
جمهرة أنساب العرب: ابن حزم، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ١٢.
حول الأدب الأندلسي: قيصر مصطفى، دار الأشرف، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.
خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م.
الخصائص: لابن جني، تحقيق: محمد النجار، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م.
دراسات في الشعر والمسرح: مصطفى بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٦م.
دراسات منهجية في علم البديع: الشحات محمد، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ.
دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر.
ديوان ابن الحدَّاد الأندلسي، المتوفى سنة ٤٨٠هـ، جمعه وحققه وشرحه وقدَّم له الدكتور: يوسف علي طويل، رئيس قسم اللغة العربية وأستاذ كرسي الأدب الأندلسي بالجامعة اللبنانية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المؤلف: ابن بسام، المحقق: إحسان عباس. الناشر: دار الثقافة — بيروت. الطبعة: ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
الذيل والتكملة: ابن عبدالملك المراكشي، تحقيق: محمد بن شريفة وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.
الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني: أمينة حمدان، بغداد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م.
سر الفصاحة: أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٥٣م.

شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، جمع وتحقيق وتقديم: منال منيزل، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م.

الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عزالدين إسماعيل، بيروت، دار الوحدة ودار الثقافة، ١٩٨١م.

الشعر والشعراء: لابن قتيبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

شيء من التراث: دراسة جديدة في تطور بناء القصيدة العربية: عبدالجبار داود البصري، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٨م.
الصحاح: للجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٦م.
الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢م.
الصنع البديعي في اللغة العربية، أحمد إبراهيم موسى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٣٨٨هـ_١٩٦٩م.
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م.
الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: نصرت عبدالرحمن، الأردن، ١٩٨٢م.
الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م.
طبقات فحول الشعراء: لابن سلام، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م.
العقد الفريد: لابن عبد ربه، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٦م.
علم البديع: محمود أحمد حسن المراغي، الناشر: دار النهضة العربية، تاريخ النشر: ١٩٩٩.
علم القافية: صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٣م.
علم اللغة مقدمة للقارئ العربي: محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٢م.
العمدة: لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.
فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، بيروت، ١٩٦١م.
الفهرست: لابن النديم، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية١٤٢٢هـ_٢٠٠٢م، بيروت، لبنان.
في الأدب الأندلسي: جودت الركابي، الطبعة السادسة ٢٠٠٨م، دار المعارف، القاهرة.
في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية: محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
القاموس المحيط: الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.
قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٢م.
قضايا الشعر في النقد العربي: إبراهيم عبدالرحمن محمد، بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
قضايا النقد بين القديم والحديث: زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، والبيان، والبديع)، تحقيق: عيسى العاكوب، وعلي الشتيوي، الناشر: منشورات الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.
الكامل: للمبرد، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٦م.
لآلئ التبيان في المعاني والبديع والبيان، حسن إسماعيل عبد الرزاق، طبعت في دار مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٤٠٥هـ.
اللباب في تهذيب الأنساب: لابن الأثير الجزري، دار صادر، بيروت، د.ت.
لسان العرب: لابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت.
المثل السائر في أدَب الكاتب والشاعر: لضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة النهضة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.
مختار الصحاح: الرازي، دار القلم، لبنان.
المخصص: لابن سيده، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ أمين، الطبعة الأولى، دار الشروق، ١٩٧٢م.
مطمح الأنفس ومسرح التآنس في ملح أهل الأندلس: أبي نصر بن خاقان بن محمد بن عبدالله القيسي، مطبعة السعادة، مصر.
معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤م.
مفهوم الشعر: جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.
موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت،١٩٧٢م.
نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: الشيخ أحمد محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.
النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، بيروت، دار الثقافة ودار العودة، ١٩٧٣م.
النقد الأدبي: أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.
الوجيز في علم البديع، لمحمد فتحي أبو العطا، الناشر: دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، ١٩٠٠م.
وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

فهرس المحتويات